11

NOIEMBRIE 1987

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVII NR. 11 (422) NOIEMBRIE 1987

Creativitate şi valoare în învăţămîntul muzical

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Actualul an universitar 1987—1988 în învăţămîntul artistic se desfăşoară sub semnul îndemnurilor şi orientărilor cuprinse în magistrala cuvîntare rostită de secretarul general al partidului la marea adunare populară din municipiul Cluj-Napoca, din 15 septembrie a.c. precum şi în documentele celui de-al III-lea Congres al Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste, „eveniment de însemnătate deosebită în viaţa socială a patriei noastre, în activitatea de formare a conştiinţei revoluţionare a omului nou, constructor al socialismului şi comunismului" — aşa cum arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu de la înalta tribună a acestui larg şi reprezentativ forum al culturii noastre socialiste.

În România socialistă, muzica, alături de celelalte domenii ale vieţii spirituale, a devenit un bun al întregului popor, unul din factorii de edificare a conştiinţei omului nou, o mesageră a unităţii în jurul partidului, a secretarului său general. Mărturie a crezului comun şi a elanului revoluţionar, a talentului şi creativităţii maselor ca şi a celor mai înzestraţi dintre promotorii ei, muzica reuneşte azi milioane de oameni înfrăţiţi în efortul comun de ridicare pe trepte superioare a culturii şi civilizaţiei pe pămîntul străbun. Expresia acestei uriaşe mobilizări o reprezintă Festivalul Naţional „Cîntarea României" care — aşa cum spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu în cuvîntarea rostită la Congresul Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste — „s-a transformat în cei peste 15 ani de activitate într-o adevărată forţă de creaţie a poporului în toate domeniile, a dezvoltării unei culturi noi, în care poporul reprezintă factorul determinant".

Pentru slujitorii artei sunetelor — compozitori, muzicologi, interpreţi — procesul de formare a viitorilor muzicieni înseamnă o preocupare permanentă pentru o calitate superioară a tuturor activităţilor de învăţămînt în spiritul exigenţelor înscrise în Programul ideologic al partidului, pentru perpetuarea ataşamentului faţă de idealurile socialismului. Muzica, — atît în formele ei mai elaborate, cît şi în genurile de largă popularitate — reprezintă o oglindire a aspiraţiilor colective, „un grai în care se pot recunoaşte fără putinţă de tăgadă însuşirile oamenilor, ale popoarelor" — cum spunea marele Enescu. Creaţia muzicală a anilor socialismului, inspirată din tradiţiile poporului nostru, din lupta sa pentru libertate, ca şi din titanicul efort de edificare a noii societăţi, s-a remarcat prin lucrări capabile — aşa cum sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu în Raportul prezentat la cel de-al XIII-lea Congres al partidului — „să ridice arta şi clutura românească la un nivel mai înalt de dezvoltare, să contribuie la formarea conştiinţei socialiste a poporului nostru, să însufleţească în muncă şi viaţă tînăra generaţie, să înfăţişeze viitorul luminos al patriei noastre".

Creativitatea reprezintă în domeniul muzical crearea unor forme de conştiinţă şi nu de simplă delectare. Tînărul aplecat asupra portativelor devine din ce în ce mai conştient de faptul că în fiecare dintre registrele constitutive se exprimă o componentă a personalităţii umane şi că din felul cum se armonizează acestea rezultă o fizionomie morală, un anumit mod de angajare în lumea reală, o atitutudine faţă de viaţă, aşa cum arată nepieritoarele creaţii ale clasicilor muzicii româneşti şi universale. Muzica este de aceea profund implicată, împreună cu celelalte domenii ale artei, în acţiunea de modelare a conştiinţelor ca şi de prospectare a trăsăturilor ce trebuie să îmbogăţească portretul omului de pe aceste meleaguri. În acest spirit muzica, alături de literatură, artele plastice, teatru, cinematografie, se străduieşte să îmbogăţească patrimoniul naţional cu noi opere valoroase care, aşa cum spunea tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu de la tribuna recentului Congres al Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste „să fie pătrunse de umanism revoluţionar, de profundă încredere în marile noastre idealuri comuniste, care să servească dezvoltării conştiinţei socialiste, educării omului nou, să redea în forme originale, cît mai variate, preocupările şi aspiraţiile poporului, lupta şi munca sa pentru construirea socialismului şi comunismului".

S-a afirmat pe drept cuvînt că misiunea artei, în formele ei cele mai elevate este de a zugrăvi „omenescul în întregimea sa". (Goethe). Acest fel de oglindire plenară în care transpar laolaltă toate atributele fiinţei umane aureolate de capacitatea de a-şi întrevedea înfăţişarea proprie în perspectiva unei dezvoltări viitoare, aducătoare de noi însuşiri, reprezintă încununarea marilor virtuţi ale imagina-

https://biblioteca-digitala.ro

ției artistice. Recrearea umanului, tema care străbate arta lui Leonardo sau Michelangelo, a lui Shakespeare sau Beethoven, a lui Enescu sau Brâncuși, presupune acel titanic cumul de factori de invenție, măiestrie, imaginație care, remarcat în *Appassionata* lui Beethoven îi smulgea lui Lenin faimoasa exclamație „iată ce minuni pot face oamenii !". Între creativitatea tehnică, ce presupune orientarea spre un scop determinat și pluralitatea scopurilor care se întrepătrund în conștiința umană, arta se instituie ca un factor mediator. Dar punerea în practică a acestei medieri presupune întotdeauna o adevărată creație. Arta implică ingeniozitate tehnică și măiestrie, elaborarea de soluții inedite dar aceasta în vederea implementării în real a unor modele a căror complexitate funcțională este adeverită nu numai prin coerența legilor de coexistență ci și prin anticiparea vizionară a transformărilor în timp a fiecăruia dintre nivelele constitutive și prin înglobarea acestora într-o rezultantă organică, estetică. Din faptul că toate particularitățile care conferă operei originalitatea sînt rezultatul interacțiunii în perimetrul conștiinței artistului cu un anumit mediu, cu anumite condiții social-istorice, cu anumite direcții de angajare, anticiparea artistică nu este ficțiune pură sau utopie, ci o estimare veridică și entuziasmantă a devenirii omului de pe anumite meleaguri și înzestrat cu un anumit caracter, pe care în forma lui generală îl definim ca fiind național, dar care prin concretul realizării artistice devine și universal.

Dacă mentalitatea burgheză s-a străduit să facă din muzică o formă de rafinament senzorial și ambiental din care dispar toate componentele personalității umane ca și ale caracterului național în favoarea delectării pure, artistul zilelor noastre, mergînd „la izvor și nu la ulcior" — cum spunea secretarul general al partidului — reînnoadă tradițiile marii arte din totdeauna, valorificînd filonul sensibilității populare și, mai ales, al „înțelepciunii populare" cuprinsă în termenul de folclor. Afirmarea peste hotare a muzicii noastre, îndeosebi în ultimele două decenii, se datorează faptului că muzicienii noștri nu s-au lăsat seduși de feluritele „ulcioare aurite" — adică procedee tehnice de ultimă oră cultivate în scop exclusiv — ci au știut să le adapteze unor cerințe expresive care transformă lucrările lor în emisarele unei culturi muzicale străvechi și prestigioase, îmbogățite cu dimensiunea contemporană, a civilizației socialiste. Muzicienii noștri au inițiat un dialog fertil și cu feluritele discipline contemporane, cum ar fi cibernetica, semiotica, electronica ș.a. Prin aceasta ei au urmărit și determinat prin soluții personale metamorfozele muzicii în actuala revoluție tehnico-științifică astfel încît muzica și-a putut asuma multe trăsături și funcții inexistente cu decenii în urmă, prin care ea și-a lărgit sfera de influență și posibilitățile de expresie. contribuind la umanizarea ambianței sociotehnice și chiar la diversificarea și modernizarea programelor de învățămînt. Umanismul muzicii noastre contemporane, care înglobează tehnicitatea fără să i se subordoneze, înțelepciunea cu care ea prefigurează un total organizat al funcțiilor și nu al senzațiilor arată domeniul muzical ca deosebit de apt în a sluji ideea interdisciplinarității. Există cercetări care evidențiază marile posibilități ale limbajului muzical luat în accepțiunea de mai sus, de a figura sub veșmînt acustic o multitudine de modele funcționale din cele mai felurite domenii. Muzica a dezvoltat din străvechi timpuri o gîndire sistemică care a inspirat mari sinteze în cîmpul științelor, cea mai recentă fiind Psihologia consonantistă a lui Ștefan Odobleja, preludiul ciberneticii de azi. Prin această generalitate a limbajelor ei funcționale, prin evidențierea implicațiilor în multiplele domenii de cercetare — matematică și fizică, biologie și fiziologie, psihologie sau economie — muzica poate stimula — îndeosebi în învățămîntul liceal — acele modelări prin analogie care stau la baza creativității. Nu este întîmplător faptul că în multe țări ale lumii modelele muzicale sînt folosite ca teste de creativitate pentru domeniul tehnic și nici faptul că marii matematicieni români, Gheorghe Țițeica, Lalescu, Pompeiu ș.a. erau practicanți ai muzicii, cîntau cu pasiune la un instrument, pasiune împărtășită de mulți alți savanți ai lumii precum Einstein, Poincaré, Bolyai ș.a.

Modelele muzicale cărora fenomenul rezonanței le conferă un caracter universal, adînca lor implicare în diferitele straturi ale existenței sau conștiinței pot constitui nu numai prilejuri de încîntare ci și „o cale de pătrundere spre o lume mai înaltă a cunoașterii", așa cum intuia Beethoven, o formă de inițiere în modalitățile supreme de finalizare ale oricărui demers creator.

★

Învățămîntul artistic muzical constituie unul dintre domeniile care se străduiește să contribuie cu succes la ridicarea artei și culturii românești la un nivel mai înalt de dezvoltare, la formarea conștiinței socialiste a poporului nostru, cerințe exprimate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la cel de-al XIII-lea Congres al partidului ca și la recentul Congres al Educației politice și culturii socialiste. Pe fondul dezvoltării necontenite a patriei noastre, a eforturilor de făurire a unui om nou cu o înaltă conștiință revoluționară, învățămîntul muzical — componentă importantă a vieții muzicale românești — a cunoscut o impetuoasă afirmare. Pregătirea studenților la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" se realizează astăzi prin împletirea organică dintre activitățile de stu-

https://biblioteca-digitala.ro

diu cu cercetarea științifică și practica artistică, în directă legătură cu viața, cu oamenii muncii și în beneficiul acestora, contribuind astfel atît la nobila operă de educare a maselor cît și la mai buna pregătire a viitoarelor cadre de muzicieni. Valoarea acestei pregătiri se confirmă în succesele institutului nostru la cea de a VI-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României", în cadrul căruia studenții Conservatorului au obținut 76 de premii, dintre care 45 premii I. De asemenea, în perioada 1981—1987 studenții Conservatorului au obținut peste 60 de premii internaționale la diferite concursuri muzicale de prestigiu de peste hotare, ceea ce confirmă înaltul nivel al școlii noastre muzicale. Roadele activității institutului nostru se evidențiază prin valoarea compozitorilor, interpreților, educatorilor și oamenilor de știință muzicală pe care îi pregătim, a căror activitate se bucură de aprecieri elogioase atît în țară cît și în străinătate. Una dintre trăsăturile importante a activităților desfășurate în institutul nostru o constituie creativitatea susținută printr-o confruntare permanentă cu modelele preluate de la înaintași și de la maeștrii care predau în institut, cît și cu publicul format din oamenii muncii din întreprinderi și instituții, adică cu etaloanele gustului, aspirațiilor, exigențelor aflate în continuă creștere, ca urmare a democratizării vieții artistice de la noi.

Ca urmare a transpunerii în viață a măsurilor privind dezvoltarea și modernizarea continuă a procesului de învățămînt și a rezultatelor obținute, Conservatorului i s-a conferit, de patru ori consecutiv, în ultimii ani Diploma de evidențiat pe ramură, ocupînd locul întîi pe țară în întrecerea socialistă dintre institutele de învățămînt superior.

În prezent, studenții și cadrele didactice din Conservator sîntem ferm angajați să răspundem cu maximă dăruire și exigență înaltelor chemări adresate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în magistrala cuvîntare rostită la deschiderea anului de învățămînt 1987—1988 în municipiul Cluj-Napoca : *„aveți o nobilă misiune — cea mai nobilă misiune posibilă — aceea de a forma oameni, conștiința oamenilor, viitorii cetățeni și constructori ai socialismului, viitorul patriei noastre. Faceți totul pentru a răspunde acestei misiuni nobile de făuritori ai conștiinței revoluționare ! Prin aceasta serviți poporul, serviți patria, serviți comunismul, viitorul de aur al României !"*.

Creații inspirate din lupta Partidului Comunist Român

Anton DOGARU

Apreciind evoluția genului ce cuprinde creații inspirate din lupta PCR, putem observa că, de-a lungul anilor, au fost scrise numeroase partituri cu acest conținut, astăzi cea mai nimerită fiind prezentarea lor în funcție de apartenența la un strat sau la celălalt, pornind de la cele mai vechi tradiții. Născut din cîntecul revoluționar muncitoresc, la rîndul lui cu o apreciabilă vechime, pornind din perioada constituirii clasei muncitoare la noi în țară, genul pe care-l urmărim are, pentru perioada modernă, cîteva modele, ivite în primii ani în care clasa muncitoare a cucerit puterea prin revoluție. Este vorba de *Partid, pavăza mea* și *Partid, soare de mai* de Ioan D. Chirescu, sau de mobilizatorul cîntec *Să fii partidului oștean* de Matei Socor. Vigoarea, simbolizînd forța și optimismul, dar și frumusețea melodică sînt caracterisici ale acestor cîntece intrate definitiv în conștiințe.

Îmbogățindu-se cu noi creații permanent, domeniul putem spune că s-a lărgit tematic considerabil, cele mai noi realizări conținînd aproape întreaga noastră gamă de preocupări. Este semnificativă, în acest sens, o declarație a unui compozitor ce activează, cu mult succes, în gen, Teodor Bratu : „Trebuie să spun că eu, astăzi, prin cîntec revoluționar nu înțeleg numai marșul de luptă, ci și cîntecul care evocă o atitudine nouă față de viață, un cîntec dedicat frumuseții țării. Este revoluționar tot ce s-a făcut și cît de mult s-a făcut în țara noastră românească mai ales în aceste două ultime decenii ; oamenii sînt tipologii revoluționare astfel că și un cîntec de dragoste poate fi revoluționar, dacă dezvoltă ideea unor raporturi interumane înaintate și de mare generozitate."

Cu aceste gînduri, drept cadru al prezentării pe care o intenționăm, vom mai aminti cîteva dintre lucrările ce se constituie astăzi în tradiție. Este vorba, mai întîi, de oratoriile *Grivița noastră* și fresca *Zorile de aur* de Gheorghe Dumitrescu, care reunesc evocarea cu linia prezentului, a vieții de azi și tocmai în aceasta constă marea măiestrie a autorului,

https://biblioteca-digitala.ro

zugrăvind cu forță aspectele revoluționare caracteristice pe firul istoriei de luptă și culminînd cu actul de la 23 august 1944, a fost construit și oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarghizov ; dar mai incitantă este realizarea oratoriului *Constelația omului* de către Tiberiu Olah, unde este imaginat un miting mondial comunist. În ultima lucrare, din punctul de vedere al mijloacelor de expresie, găsim înscrisă, pentru prima dată, și măiestria compozitorului Tiberiu Olah pe linia prelucrării variaționale a unui cîntec bihorean, tehnica de creație pe care valorosul autor o va înnobila permanent, de-a lungul întregii sale activități, devenindu-i o caracteristică personală puternică. Tot din grupul de lucrări scrise cu ani în urmă fac parte și oratoriul *Scînteia eliberării* de Ovidiu Varga, poemul *Ștefan Furtună* de Wilhelm Berger și *Balada steagului* de Sigismund Toduță, ultima lucrare fiind remarcabilă și prin concepția barocă ce-i stă la bază. Mai înscriem în planul acestor realizări, mai aproape sau mai departe de anii noștri, cantata *Prind visele aripi*, de Tiberiu Olah, poemele *Noapte de august* de Doru Popovici și *Soarele libertății* de Constantin Arvinte, *Comunistul* de Constantin Palade, *Sub stema partidului* de Cornel Țăranu, *Forum XIII* de Liviu Ionescu și *Stejarul românesc* de George Draga. Este semnificativ că toate aceste lucrări, scrise în perioade diferite ale istoriei noastre noi, omagiază sau evocă aproape toate evenimentele care au marcat istoria de luptă și realizări, trăită sub conducerea PCR.

O etapă nouă în gen o marchează perioada care a început de la alegerea ca președinte al țării, a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Exponentul cel mai înaintat al concepției de luptă a PCR a devenit un simbol, cîntat, omagiat, cu toate mijloacele ce stau la îndemîna creatorilor. La fel, mă gîndesc, acum, la primele lucrări ce au avut ca subiect de inspirație viața și activitatea președintelui nostru. Este vorba de *Comunist de omenie* și *Trăiască întîiul președinte al țării* de Teodor Bratu, *Din plai de Olt* de Radu Paladi (Nicolae Dragoș), *Odă Președintelui dintîi* de Ion Crișan (Victor Tulbure), *Cînd spunem Ceaușescu, noi spunem România* de Sergiu Eremia (Victor Tulbure), *Avem pe lume un conducător* de George Grigoriu (Victor Tulbure) și *Poporul, Ceaușescu, România* de George Grigoriu (Aurel Storin). Toate aceste lucrări, realizate cu veritabilă măiestrie, și-au ocupat locul celor mai preferate cîntece, în repertoriile formațiilor profesioniste și de amatori, ele răsunînd, cu forță, în toate ocaziile.

Este interesant că pentru compozitori, ca și pentru ceilalți creatori, gîndirea PCR, precum și activitatea și gîndirea social-politică a Președintelui nostru au devenit fundament estetic al creației, în acest fel noile date, caracteristici, fiind determinate de acestea. Se știe că actul creației este un act de conștiință civică, pe de o parte, politică, și estetică, pe de altă parte, astăzi atributul vibrant, mobilizator însoțindu-l în permanență. Viața nouă, desfășurîndu-se în contextul nobilelor aspirații către pace permanentă, viața liniștită, definită cu trăinicie în toate dimensiunile ei frumoase, acest cadru creează operelor și creatorilor lor noi condiții de inspirație, lucrările rezultate purtînd necondiționat amprentele corespunzătoare. Vreau să subliniez, cu alte cuvinte, că în compoziție, ultimii ani au deschis un drum, pe albia genului, cu trăsături tipice, deja putîndu-se aprecia că au fost puse bazele unei tradiții noi. *Luceafăr nou arzînd pe cer de mai* și *Partid a toate ziditor* de Teodor Bratu sînt cîntece din această nouă direcție, în care melodia caldă, învăluitoare, esențial folclorică, îndeplinește rolul pentru care a fost construită. În anul 1974, compozitorul Claudiu Negulescu a scris inspirata partitură *Congresul Marelui Partid*, omagiind înaltul Forum ce a avut loc atunci. Angajante, solemne sînt și lucrările *În partid ne e țăria* de Gheorghe Bazavan (Ion Socol), *Te vom urma, partid iubit* de Radu Paladi (Nicolae Dragoș), *La Congres* de Vasile Spătărelu (Eduard Covali), *Să ne trăiești, partid iubit* de Vasile Timiș (Constantin Duică). Sînt construite caiete speciale cu lucrări pe care compozitorii le-au dedicat Congreselor IX, X, XI, XII și XIII ale PCR. Cu sonorități de madrigal, Teodor Bratu a reamintit istoria plină de sacrificii în lucrarea *In memoriam Doftana*, iar Sergiu Sarchizov, folosind armonii tipice muzicii de jazz, a scris un inspirat omagiu, intitulat *Partidului, un tînăr cînt*. Sărbătorirea a 50 de ani de la făurirea P.C.R., de asemenea, a oferit prilej compozitorului Teodor Bratu de a-și conduce inspirația în direcția elaborării suitei *Ani de luptă, ani de glorii*, cîntînd anii grei de suferință, apoi lupta și izbînda. Dunitru D. Botez este autorul unui inspirat cîntec intitulat *Partid erou, partid victorios*, iar din creația lui Emil Lerescu amintim *Partid, măreț conducător*. În același sens, menționăm lucrările : *În zi de 8, luna lui florar* de Felicia Donceanu, *Partidul, chezășia vieții* de Constantin Arvinte, *Steagul libertății noastre* de Mircea Stan, *Partidul marii biruințe* de Mircea Neagu, *În steagul tău foșnesc milenii* de Constantin Romașcanu, *Drag partid* de Marin Constantin, *Cînd spun partid* de Adrian Pop, *Un partid, o Românie* de Gheorghe Carp și *Partid, sub flamurile tale* de Cornel Țăranu. Forța rostirii, în aceste cîntece, de cele mai multe ori, este foarte puternică. În lucrarea *Avem pe lume un conducător* de George Grigoriu (Victor Tulbure), de pildă, ideile muzicale repetîndu-se celular, sub semnul marii accesibilități, poartă cu ele gîndul „avem pe lume un conducător / cum unu-n lume-i steagul tricolor !" Rostirea simbol, în lucrarea *Partidul, Ceaușescu, Viitorul* de Radu Paladi (Dan Rotaru) este așezată spre sfîrșit, în vîrful unui arc melodic construit cu tensiune, sensul acesteia fiind univoc. Melosul blînd din lucrarea *Partid, stegar al României* de Dumitru D. Bo-

https://biblioteca-digitala.ro

tez (Nicușor Constantinescu) cîntă pămîntul Mioriței, pe care stegar și mîndrie ne este PCR. Metamorfoza este lege de creație a cîntecului *Uniți, spre comunism, urmăm partidul* de Cornel Trăilescu (Nicolae Dragoș), unde melosul de pe albia minorului, simbolizînd vremurile grele, de luptă, treptat, este așezat pe un drum majorizat, luminat din plin, în ideea de a simboliza „patria grădină", pe care o vom împodobi , necontenit, pe drumul viitorului comunist. Laurențiu Profeta este autorul unei cuceritoare partituri festive, *La patruzeci de ani,* în care dinamismul sărbătoresc anunță : „Cîntați un cîntec sărbătorii / La patruzeci de ani ! / Atunci sclipiră-n inimi zorii / Și-n codrii noștri suverani".

Cu contribuții însemnate în gen trebuie apreciat și compozitorul Vasile V. Vasilache. Colaborînd cu poetul Eugen Rotaru, el a scris, de exemplu, un frumos cîntec, intitulat *Șaizeci și cinci de trepte spre lumină,* cu ocazia Aniversării a 65 de ani de la făurirea PCR. Melodica acestuia amintește melosul romanțelor noastre, învăluitor, acum însă rostirea fiind categorică, imnică. Folosind aparatul bogat al fanfarei simfonice, soliștii și corul bărbătesc, compozitorul Emilian Ursu a dat la iveală un cuceritor marș festiv, *Comandantul suprem,* în care elemente ale cîntecului popular sînt cununate cu caracteristici ale cîntecului revoluționar. Cu pași melodici mici și armonii calde se prezintă și cîntecul *Ceaușescu „La mulți ani !"* de Temistocle Popa (Eugen Rotaru), la fel și urarea *Vă spunem astăzi „La mulți ani" !* de Ion Cristinoiu (Roxana Popescu), dedicată zilei de naștere a tovarășei Elena Ceaușescu.

În toate aceste lucrări, compozitorii, pornind de la date istorice, ce atestă vechimea noastră pe pămîntul Mioriței, cunună aceste date, privind continuitatea națională, românismul nostru, cu idealurile de astăzi, ce continuă visurile și aspirațiile strămoșești. Desigur, că acest drum este chiar cel pe care clasicii noștri coriști au înscris primele contribuții. Adică, vreau să amintesc că acesta este drumul celei mai sănătoase tradiții, în genul cîntecului coral românesc.

În anul 1981 a fost realizată, la Editura muzicală, în redacția lui Constantin V. Drăgoi, colecția de cîntece și coruri *Partid al marilor izbînzi,* în care, de asemenea sînt înscrise cîteva partituri ce definesc stilistic foarte bine genul ce ne interesează. *La mulți ani, partid al faptei* de Radu Paladi (Vlaicu Bârna) este un cîntec cu trei idei, așezate pe centrii mi bemol, do și si bemol. Contrastul tematic este aici mai mult de atmosferă, prezentarea celulelor bizuindu-se pe pașii legănați, cu note repetate și ea se face cu viteze diferite, în diversele secțiuni ale lucrării. Rezultatul este plin de măreție, compozitorul fiind unul dintre marii maeștri ai genului. *Partidului eu dărui* de Vasile Timiș (Marieta Sava Bursuc) sună grav, constituit fiind dintr-un coral autentic, multivocal, *Imn partidului* de Laurențiu Profeta (Eugen Frunză) se desfășoară pe un drum modal, iar *Partid, vis cutezător* de Mircea Neagu (Viorel Gh. Cozma) conține cîteva definiții ale partidului, ca „inima ce flutură-n drapel", rostite categoric. În armonii de madrigal, Doru Popovici cîntă, în lucrarea *Liniște și concordie,* dragostea de libertate și de partidul care ne asigură liniștea. Vocile se alătură, cu vigoare, în mănunchiuri pulsatorii, rezultînd sonorități deosebit de frumoase, prin excelență vocale. În culori corale particulare, țesînd o pînză de glasuri, partitura *De drumul soarelui ascult,* scrisă de Cristian Alex. Petrescu, impresionează prin fantezie, culminația finală lăsînd deschisă poarta către vis...

Adaug acestor considerații de mai înainte cîteva aspecte legate de noile contribuții, sub aspect tematic, din domeniul operei și baletului. Tradiția aici este constituită, după cum se știe, din operele *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, cîntînd eroismul exemplar, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, cu o desfășurare esențial romantică, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, simbolizînd frămîntarea destinelor antrenate în lupta aprigă, *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, avînd un conținut lirico eroic. Lor li se alătură baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu și opereta *Răspîntia* de Florin Comișel. De curînd, compozitorul Cătălin Ursu a semnat partitura operei *Tinerețe eroică,* o frescă dramatică inspirată din evenimentele desfășurate la Brașov, în anul 1936. Eroul celebrului proces, tînărul revoluționar Nicolae Ceaușescu, polarizează acțiunea și existența celorlalte personaje ale operei. Muzica este construită cu leitmotive contrastante, angrenate într-o tratare simfonică ce, în principal, folosește ca materiale dezvoltătoare marșul și cîntecul revoluționar. Sînt foarte puternic conturate, de fiecare dată, satul natal, judecata, cu toată ambianța, mama și sora eroului, concluzia operei bucurîndu-se de o atenție specială, compozitorul, prin realizarea sa, dovedind reale aptitudini pentru gen.

În sfîrșit, tot în legătură cu cele mai recente contribuții la dezvoltarea genului, sînt menționabile ciclul de concerte intitulate *Onor comandantului suprem,* desfășurate la sfîrșitul lunii ianuarie a fiecărui an, în care, de fiecare dată, se fac auzite noi și inspirate creații semnate de Emilian Ursu, Sergiu Eremia, Savel Horceag, Aurel Giroveanu și Irina Odăgescu Țuțuianu precum și creațiile originale aparținînd compozitorului Marin Constantin, dirijorul celebrei Corale „Madrigal".

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE GEORGESCU

Acad. Radu P. VOINEA
Președintele Academiei R. S. România

Anul acesta, la 12 septembrie — s-au împlinit 100 de ani de cînd a văzut lumina zilei la Sulina, acolo unde cerul se unește cu marea, George Georgescu, cel care avea să scrie una din cele mai profunde, mai remarcabile pagini din istoria artei muzicale interpretative românești.

Academia Republicii Socialiste România, cel mai înalt for științific și de cultură al țării, al cărei membru corespondent a fost George Georgescu, își îndeplinește o datorie de onoare omagiind astăzi sub cupola ei memoria acestui titan al muzicii românești și, am putea spune fără să exagerăm, universale.

Evocarea de astăzi are o semnificație deosebită și prin faptul că cel pe care-l omagiem a slujit cu devotament nețărmurit, cu dăruire, cu toată ființa sa muzica, această „revelație mai înaltă decît orice înțelepciune și orice filozofie, care eliberează pe cel ce-i pătrunde sensul de toată mizeria în care se tîrăsc ceilalți oameni" cum o definea Ludwig van Beethoven, „cea mai pur omenească și cea mai generală dintre arte" cum o numea Jean Paul, „o cerească baie a sufletului" după J. H. D. Zschokee, „sinteza infinitului cu finitul, a eternului cu trecătorul și a realității ultime a lumii cu aparențele ei" (l-am citat pe Tudor Vianu), „graiul sufletului" după George Călinescu, acea „nedeslușită intermediară între spirit și materie înrudită cu amîndouă și totuși deosebită de ele" cum avea s-o numească Heinrich Heine, sau „die wahre allgemeine Menschensprache" (adevărata limbă universală) — l-am citat pe Karl Julius Weber.

Muzica are în spiritul, în concepția marelui nostru George Enescu „menirea sfîntă să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire". Să ne gîndim la paginile *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, magistral interpretată de cel pe care-l comemorăm astăzi, la finalul ei luminos, care aduce generațiilor viitoare mesajul pentru libertate și progres.

În situația actuală cînd însăși viața pe planeta noastră este pusă sub semnul întrebării, ședința de astăzi a Academiei, privită ca un omagiu adus muzicii în general, cu mesajul ei de pace și unuia dintre cei mai străluciți reprezentanți ai artei interpretative românești, capătă o semnificație deosebită.

Atras de muzică din fragedă copilărie, George Georgescu va fi fost desigur fascinat de muzica militară din orașul Galați, unde se stabilise familia, și, descoperind o vioară ascunsă într-un ungher încerca, într-o odaie dosită, să cînte tot felul de melodii, ferindu-se de tatăl său care nu dorea să aibă fecior „lăutar". Cînta în coruri și dirija adesea corul școlii, în locul profesorului de muzică.

În cele din urmă, la vîrsta de 19 ani va fugi din Giurgiu, unde lucra tatăl său, la București și va absolvi conservatorul după numai trei ani, avînd ca maestru de violoncel pe Constantin Dimitrescu. Certat cu părinții își va cîștiga singur existența, va da concerte, va strînge bani și va pleca în Germania unde va intra la Hochschule für Musik la clasa profesorului Hugo Becker, vestitul violoncelist, care-i va ceda locul în cvartetul Marteau. Cu acest cvartet el va cutreiera multe țări europene timp de patru ani. În timpul primului război mondial are regim de prizonier cu domiciliul obligator. Un accident în gara Dortmund în 1916 îl obligă să renunțe la violoncel. Richard Strauss și Nikisch îl sfătuiesc să îmbrățișeze cariera de dirijor. Succesele răsunătoare obținute la Filarmonica din Berlin îl hotărăsc definitiv pentru această carieră.

Întors în țară după primul război mondial, George Georgescu a depus o susținută și pasionată activitate în vederea organizării și dezvoltării vieții concertistice românești. În calitate de director și dirijor al Filarmonicii din Capitală și, o perioadă, al Operei din București, George Georgescu a adus timp de aproape cinci decenii o considerabilă contribuție la închegarea și perfecționarea vieții muzicale simfonice din țara noastră, îngrijindu-se totodată cu pricepere și căldură de creșterea multor generații de slujitori ai artei muzicale interpretative românești.

A dirijat de-a lungul anilor cele mai mari orchestre ale lumii. Totodată, marea reputație internațională pe care și-a cucerit-o a atras sub bagheta sa, pe podiumul Ateneului din București unele dintre cele mai ilustre nume de interperți muzicali din lume.

A fost admirat și iubit nu numai de publicul Ateneului, ci și de masele largi de muncitori din fabrici și uzine, în mijlocul cărora a pășit de nenumărate ori, desfătîndu-i cu arta sa.

Acestea sînt faptele. Ar trebui, în continuare, să fac și unele aprecieri asupra artei sale interpretative. Îmi este, desigur, foarte greu pentru că aceasta ar însemna că folosesc

https://biblioteca-digitala.ro

adjective și nimic nu este mai dificil decît de a folosi corect adjectivele mai ales pentru mine care, în domeniul muzical nu am altă calitate — dacă aceasta este o calitate — decît aceea că îmi place muzica simfonică, muzica de operă, în general muzica bună. Îmi este teamă că, printr-o folosire neadecvată a adjectivului să nu diminuez măreția statuii de bronz pe care am durat-o în sufletul meu dirijorului pe care l-am admirat și îndrăgit în anii studenției și cîțiva ani după aceea. De aceea, să-mi fie îngăduit să dau cuvîntul unor personalități și critici muzicali reputați : Peter Heyworth scria, într-un ziar londonez „Am auzit orchestre care au atins un foarte înalt grad de perfecțiune tehnică, dar am ascultat puține care să cînte cu atîta dăruire a inimii. În interpretarea orchestrei românești nu vei găsi nici o urmă de profesionalism indiferent, care face ca așa de multe orchestre desăvîrșite să sune totuși plictisitor ... O extraordinară gamă de culori ... Căldura și pasiunea corzilor deosebit de atrăgătoare".

Emile Vuillermoz scria într-o revistă franceză : „George Georgescu este un șef de orchestră al cărui dinamism nu se exercită numai înspre instrumentiști. Fluidul său iradiază în jurul estradei sale, asemeni undelor sonore care se împrăștie în aer. Toată sala este iradiată și îi primește înrîuririle. Puțini oameni posedă o astfel de posibilitate directă și atît de puternică asupra unei colectivități de executanți sau de auditori".

Exigentul critic muzical român, George Breazul scria în 1941 despre *Simfonia a IX-a* de Beethoven dirijată de George Georgescu : „Dirijorul a stăpînit în cele mai mici amănunte întregul complex al partiturii, emoționat el însuși de măreția operei, stîrnind cu neslăbită grijă, emulînd, înflăcărînd, ținînd viu elanul, sugestionînd și dezlănțuind în largul desfășurării sonore, viguroase încordări de energii sau concentrîndu-le în rafinate estompări dinamice, trăind într-o perfectă comuniune spirituală cu condușii săi dramaticul univers de viață și muzică al Simfoniei a IX-a."

În sfîrșit, George Călinescu remarca : „Dirijorul nu mînuia numai bagheta, el își compunea fața după valoarea emotivă a frazei, fiind sever, ori resemnat în fața soartei sale, iar la dezlănțuirile furtunoase, opunîndu-se cu umărul, împiedicîndu-le să ia proporții dezordonate. Acest fel de a fanda spre valul simfonic era poate teatral, dar foarte sugestiv, util și pentru orchestranți și pentru ascultători. Cu vremea, George Georgescu și-a moderat gestica, iar în ultimii ani o redusese la sugestii, abia insinuate. Făcea astfel nu pentru că vigilența regizorală îi scăzuse (niciodată n-a fost mai rafinată), ci pentru că executanții, unii îmbătrîniți cu ochii la bagheta lui, îi cunoșteau toate nuanțele, le prindeau la cel mai mic semn cu un devotament și o încredere oarbă".

Care a fost secretul atingerii acestor culmi în arta muzicală interpretativă a lui George Georgescu ?

Răspunsul ni l-a dat dirijorul însuși : „Dacă natura este mărinimoasă și înzestrează cu adevărat pe un om, acesta este dator a-i onora darul, îngrijindu-l, cultivîndu-l cît mai mult. Aceasta numai prin muncă și studiu neîntrerupt se poate obține. De aceea, șeful de orchestră care la a 10-a interpretare a simfoniei *Eroica* a lui Beethoven nu o studiază ca la prima dată și, lucrînd-o pentru a 100-a oară nu descoperă într-însa lucruri noi, acela confundă chemarea de dirigent cu ceea ce mecanismul metronomului ajunge să îndeplinească".

În încheiere, cîteva cuvinte despre alegerea lui George Georgescu ca membru corespondent al Secției de limbă, literatură și artă. Cercetînd arhivele Academiei, am găsit că această alegere a avut loc în Adunarea generală din 21 martie 1963. În propunerea, făcută probabil de academicianul Mihail Jora, se menționează prezentarea înainte de 1944 în primă audiție a unor lucrări valoroase din patrimoniul culturii muzicale universale (Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Șostakovici, Prokofiev, *Simfonia a II-a* de Haciaturian, *Simfonia a III-a* de Rahmaninov, *Daphnis și Chloe* de Ravel, *Creația lumii* de D. Milhaud, *Serenada* de Britten. *Don Quichotte* de Richard Strauss etc. De asemenea, este menționată atenția deosebită pe care George Georgescu a acordat-o promovării muzicii românești prezentînd în primă audiție *Oratoriul Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu, *Simfonieta* de Ion Dumitrescu, *Preambul, Intermezzo* și *Marș* de Zeno Vancea, *Variațiuni simfonice* de Mircea Basarab etc.

Un articol entuziast apărut cîteva zile mai tîrziu, la 5 aprilie 1963 în revista „Contemporanul" poartă semnătura lui Victor Eftimiu și este intitulat *Laurii Akademos*. Se face elogiul noilor membri aleși George Georgescu și Paul Constantinescu, care se alăturau academicianului Mihail Jora și membrilor corespondenți mai vechi, Sabin Drăgoi și Matei Socor.

*

Comemorarea a 100 de ani de la nașterea lui George Georgescu sub cupola Academiei mai are o semnificație importantă : ea dovedește o dată mai mult că opera de creație supraviețuiește, că ea este mai tare decît moartea. În poezia *Dacica* a lui Tudor Arghezi, olarul care a făurit un vas de lut, descoperit după mai bine de 3000 de ani, continuă să trăiască tocmai prin această creație a lui, prin „zbenghiul de floare" pe care l-a pus cu unghia pe peretele vasului.

https://biblioteca-digitala.ro

„Clipa trăiește, veacurile mor" se spune în poezie. Creația, această minunată sinteză între talent și muncă trăiește, în ciuda secolelor care trec.

Și ce rămîne nealterat în vasul de lut ? Ne-o spune poetul :

Olarul drept pe palma lui te-a pus
Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.
Fragetul sunet, dulce, lin
E-ntreg și nou ca la-nceput, și plin.

Tot atît de întreg, de nou și de plin a rămas și va rămîne în continuare în inimile noastre farmecul concertelor dirijate cu atîta măiestrie de George Georgescu, această figură luminoasă a artei interpretative românești și universale.

REPREZENTANT DE SEAMĂ AL ARTEI INTERPRETATIVE ROMÂNEȘTI

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

Președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor

Data de 12 septembrie din acest an marchează aniversarea a 100 de ani de la nașterea lui George Georgescu, personalitate proeminentă a culturii românești, unul dintre cei mai mari dirijori ai noștri, pe plan mondial unul dintre cei mai importanți din vremea sa. Numele său devenise încă din timpul vieții legendar, identificîndu-se cu însăși arta pe care o profesa magistral — dirijatul. Cei mai vîrstnici dintre noi l-au văzut, ascultat, admirat și aplaudat. Falnic ca statură, elegant în ținută, precis și sugestiv în gest, cu vorba drămuită și străbătută de o undă de umor, George Georgescu nici nu putea să nu impresioneze. Era un om pe lîngă care nu puteai trece indiferent : te atrăgea, te captiva, te convingea. Forța personalității sale sta în cunoștințele, sensibilitatea, intuiția, experiența, puterea de sugestie, capacitatea de unificare a energiilor orchestrei în scopul tălmăcirii muzicii așa cum el o înțelegea, o trăia și o restituia publicului, care îl admira fără rezerve.

George Georgescu nu reprezintă însă un nume numai pentru arta dirijorală : el a fost și un animator cu rare înzestrări, știind să polarizeze priceperi și entuziasme, să valorifice idei și capacități ; a fost un profesor prin pilda a tot ceea ce făcea ; a fost un promotor al artei mari, al noului din vremea sa, dovedit ca atare în confruntarea cu trecerea timpului.

Plecînd din Sulina, pitorescul oraș de la îngemănarea Dunării cu Marea Neagră, George Georgescu a studiat la București, s-a perfecționat la „Hochschule für Musik" din Berlin. S-a afirmat ca violoncelist concertist, membru în cvartetul de coarde Marteau. La pupitrul orchestrei Filarmonicii din Berlin, ansamblu faimos, George Georgescu și-a făcut un debut dirijoral care lăsa să se întrevadă o frumoasă carieră. Studiase cu Arthur Nikish (1855—1922), stea de primă mînă a artei bagheței de la confluența veacului al XIX-lea cu cel de al XX-lea. Succesor al lui Bülow, marele austriac a transmis tînărului și talentatului muzician român din tainele artei sale, găsind terenul fertil pentru rodirea tradițiilor de anvergură ale interpretării clasicilor și mai cu seamă, a romanticilor. George Georgescu s-a bucurat de prețuirea și prietenia lui Richard Strauss, de la care a deprins eleganța atitudinii la pupitru. La 4 ianuarie 1920, George Georgescu își face debutul la Filarmonica bucureșteană, în care va activa pînă la trecerea sa în neființă, la 1 septembrie 1964. Timp de peste 4 decenii, muzicianul a reușit, cu energie neabătută, trecînd prin perioade de potrivnicii care nu l-au înfrînt, să imprime o linie modernă activității primei noastre filarmonici. Linie modernă în repertoriu (se cîntă multă muzică de compozitori în viață, români și străini), stabilitate în afiș, selecție exigentă a instrumentiștilor, atragerea colaborării unor șefi de orchestră și soliști de primă mărime, încurajarea unor tineri, intrarea în circuitul concertistic european. Lectura programelor prezentate la timpul respectiv dezvăluie constanța în concepție, ambiția — putința și reușita — de a menține Filarmonica la nivelul marilor orchestre ale lumii . Concomitent, George Georgescu a lucrat și la Opera Română, cheltuindu-și și acolo neobosita-i energie și aducînd suflul înnoitor, prezentînd în fiecare stagiune un număr sporit de premiere, acordînd creației românești atenția cuvenită. Absorbit de activitatea personală, de copleșitoarele obligații de la Filarmonică, de la Operă, muzicianul a fost, cîtva timp doar, profesor de dirijat la Conservator, iar în ultima parte a vieții a îndeplinit funcția de președinte al Consiliului muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.

Ecourile înfăptuirilor artistice ale lui George Georgescu sînt multiple. Multe sînt risipite în sutele de cronici din ziare și reviste ; și mai multe vibrează în amintirea celor care l-au văzut și care s-au bucurat de comuniunea spirituală ca și prin generosul său act interpretativ ; cîteva — nu puține, dar nici atît de multe pe cît a meritat — ne sînt prezente prin înregistrări discografice de referință, îndeosebi din Enescu, Paul Constantinescu, Beethoven, Brahms, Ceaikovski, Ri-

https://biblioteca-digitala.ro

chard Strauss și alții. Astfel, George Georgescu a făurit un public al Filarmonicii, al Operei, al muzicii ; l-a făurit în timp și peste timp, apărîndu-ne, și azi, la centenar, ca un veritabil promotor al culturii muzicale românești. Astfel, George Georgescu a vegheat la crearea unei tradiții, a unei școli interpretative românești. Astfel, George Georgescu cel din constelația talentelor muzicale excepționale ale vremii lui, a fost prezent cu strălucire ca oaspete al marilor colective simfonice din Franța. Austria, U.R.S.S., S.U.A., Grecia, Ungaria, Anglia, Italia, Spania, Polonia, Cehoslovacia, Belgia, Norvegia ș.a.

Prin organizarea prezentului simpozion, consacrat omagierii lui George Georgescu, ne facem o datorie patriotică și cetățenească, răspunzînd înaltelor îndemnuri ale secretarului general al partidului, tovarășului Nicolae Ceaușescu, care, în magistrala expunere la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din iunie 1982, spunea : *„Nu se poate vorbi de educație patriotică socialistă fără cunoaștere și cinstirea trecutului, a muncii și luptei înaintașilor"*. Omagiindu-ne înaintașii, înțelegem și mai bine misiunea ce ne revine în actualitate, pentru a duce mai departe exemplul lor.

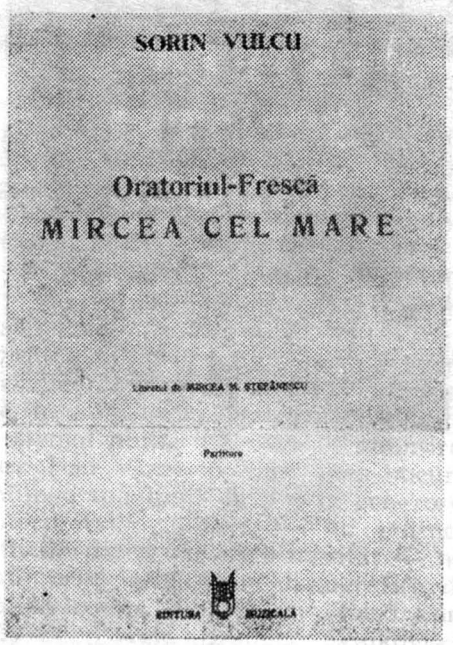
George Georgescu a fost, cum inspirat l-a numit George Călinescu, „um mare orator muzical" ; tribuna lui a fost rampa de lansare a valorilor perene ale creației umaniste, vorbind ascultătorilor săi așa cum glăsuia Enescu „de la inimă la inimă", înălțîndu-i în zona pură, lirică ori tumultuoasă, a marii muzici, deschizîndu-le orizonturi largi de gîndire și simțire. Într-un fel, George Georgescu a făcut muncă deopotrivă de apostolat și de desăvîrșire ; munca artistului care își înțelege menirea în înfrățire, înălțare, înțelegere și pace. Pentru acestea toate, contemporanii l-au prețuit și iubit ; pentru acestea toate îi cinstim memoria în anul centenarului nașterii ; pentru acestea toate, numele său va rămîne pentru totdeauna înscris în cartea de aur a muzicii românești.

https://biblioteca-digitala.ro

AGENDA

În lunile iulie și august s-a desfășurat în toate județele țării faza finală a Festivalului național „Cîntarea României, ed. a VI-a. Membrii Uniunii Compozitorilor au fost prezenți în juriile finalelor, precum și ca îndrumători direcți ai formațiilor artistice participante în Festival ● La 14 iulie în Sala Studio a Ateneului Român a avut loc Plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor în întîmpinarea celui de al III-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste ● La 16 iulie a avut loc o vizită de lucru, informare și documentare a Uniunii compozitorilor la Uzinele „23 August" din Capitală. Delegația a fost formată din Vasile Tomescu — secretar, Ion Chioreanu și Ion Badea — compozitori, corul „Madrigal" dirijat de prof. univ. Marin Constantin ; au mai fost de față numeroase cadre didactice și studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București ● Între 29 iulie — 2 august la Amara — Ialomița s-a desfășurat a XX-a ediție a concursului interjudețean pentru soliști vocali de muzică ușoară „Trofeul Amara 87" ; Din juriu au făcut parte Vasile Donose, Ion Cristinoiu, Vasile Veselovski, Dan Beizadea, Șerban Georgescu și Voicu Enăchescu ● Între 3—9 august la Sf. Gheorghe și Reci a avut loc a XVIII-a ediție a Concursului Interjudețean de interpretare a muzicii ușoare românești „Nufărul '87" sub genericul „Patriei un cîntec tineresc". În juriu a fost prezent compozitorul Dan Beizadea ● Între 26—30 august la Struga — Iași a avut loc sărbătoarea folclorică „Trandafir de la Moldova"; Din juriu a făcut parte compozitorul Constantin Arvinte ● Între 26—30 august a avut loc Concursul de creație și interpretare „Mamaia '87", manifestare de prestigiu care a antrenat întreaga breaslă a compozitorilor și interpreților de muzică ușoară românească ● La 25—26 septembrie s-a desfășurat în localitățile Botoșani, Dorohoi, George Enescu și Mihăileni un complex de manifestări „Zilele George Enescu", ediția a XI-a. Au avut loc simpozioane, dezbateri, evocări pe tema „Ei l-au cunoscut pe George Enescu", concerte, recitaluri, expoziții. Au participat : George Pascu, Vasile Spătărelu, Melania Boțocan (Iași), Nicolae Boboc, Bogdan Vasile (Timișoara), George Manovici, Ioana Bălan (Botoșani). Și-au adus contribuția la relizarea concertelor și recitalurilor Ion Baciu, Iosif Sava, Valeria Seciu, Adriana Bera, Mihaela Vasiliu, Orchestra simfonică din Botoșani și cvartetul de coarde „Armonia" din Roman ● Între 30 august — 6 septembrie la Sibiu, muzicologul Vasile Tomescu și compozitorul Cornel Arion au luat parte la simpozionul „Dimensiuni lirice în creația muzicală românească" ● La 6 septembrie la București la Casa de cultură a Ministerului de interne, muzicologul Ghizela Sulițeanu a conferențiat despre „Valoarea de document a atestării orale, a folclorului muzical" ● La 7 septembrie la Sibiu compozitorul Cornel Arion a susținut prelegerea „Unele probleme ale creației și interpretării corale românești în ulimii 40 de ani", în cadrul manifestării „Cibinium '87".

A. V.



https://biblioteca-digitala.ro

Studiul arhetipurilor muzicale (IV)

Arhetipul alternanței elementelor contrarii (Yin-Yang)

Corneliu Dan GEORGESCU

1. Cuplajul arhetipal Yin-Yang (formă de exprimare simbolică a *opoziției binare relative* în general pe care am ales-o dintre multiplele formulări posibile pentru bogata și îndelungata ei tradiție ca și pentru complexitatea asociațiilor de idei sugerate astfel) semnifică relevarea *bipolității energetice fundamentale, a echilibrului, simetriei, intersanjabilității forțelor unitare ce acționează în univers.*

În cadrul psihologiei analitice a lui Carl Gustav Jung se propun cîteva asocieri binare arhetipale, între care reținem pe cele numite de el *arhetipurile Persona-Ombra*, respectiv *Animus-Anima* sau *arhetipurile Tatălui-Mamei*; deși toate acestea subînțeleg opoziții binare, dintre ele, primele două nu par a fi asimilabile, prin abstractizare, cu modelul Yin-Yang (după cum acest model, la rîndul lui, nu se reduce sau identifică pur și simplu cu Diada, diferențierea, opoziția binară etc., adăugîndu-le sensuri particulare).

1.1. Astfel, *arhetipul Persona* (10, 81) apare ca un fragment al psihismului colectiv, o *formație de compromis între individ și societate* (în traducere exactă ar însemna „mască"), de fapt, un *complex*, poate mai bine structurat decît toate celelalte posibile (10, 159), complex ce permite funcționarea acceptabilă a unei individualități într-un context social dat, conform unor coordonate care aparțin atît individualității cît și colectivității respective. *Arhetipul Persona* nu se identifică cu *Eu*-l (nucleul conștient al personalității, cu mult mai divers în conținut) decît în cazuri patologice (cazuri ce impun, de exemplu, în condițiile unei *inflații a personalității*, o *reconstituire regresivă a Personei* prin *înțelegerea critică a realității).* Fiecare ființă este însă urmată de *Ombra* sa (9, 153), arhetip ce exprimă latura ascunsă, inferioară, primitivă, de obicei refulată, a personalității (fără a fi nici bun nici rău în esența sa); cu cît este mai puțin incorporată în viața conștientă, cu atît această Ombra este mai „neagră", prezentînd pericolul *fracționării personalității, dezechilibrării Eului.* În schimb, prin integrarea armonioasă a *Ombrei*, omul se apropie de totalitate, devine mai bogat, complex (ceea ce nu înseamnă neapărat că astfel se apropie de perfecțiune) (14, 100).

1.2. Arhetipul *Anima* ocupă un loc important în psihologia lui Jung, fiind un concept asupra căruia se revine constant, adăugîndu-i-se de fiecare dată precizări (9; 10; 12; 14). Nu există o simetrie deplină, așa cum s-ar părea, în ceea ce privește raportul *Animus-anima*, conceptele operînd în planuri diferite și avînd deci semnificații, roluri distincte (există, de exemplu, o relație compensatorie specifică între arhetipurile *Persona* și *Anima)* (10, 147). Arhetipul *Anima* pare a avea și o *funcție de relație între conștient și inconștient*, misiunea sa fiind aceea de a unifica, integra elemente ale inconștientului în conștiință (9, 54); arhetipul *Animus* poate fi considerat ca avînd o *funcție predominant discriminatorie, organizatoare*, rolul său fiind acela de a *distinge, cunoaște, controla.* În ambele cazuri este vorba de „personalități parcelare" (9, 54), de *zone fragmentare, incomplete*, ale unui psihic (de o „minoritate feminină" pentru bărbat sau „masculină" pentru femeie, disimulată sub pragul conștiinței) (9, 86) ce poate *integra* sau *proiecta* (în cel mai rău caz, *refula) componente* complementare esențiale *individuației* sale, adică împlinirii unei personalități complete, echilibrate, armonioase.

2. Odată cu noțiunea de *individuație* acceptăm o perspectivă dinamică asupra personalității unui individ, personalitate privită ca o *devenire continuă* (devenire ce poate, la rîndul ei, eșua în nevroză, poate fi stopată temporar sau definitiv de factori externi sau interni, după cum poate conduce la o maturizare reală). *Individuația* se desfășoară practic prin alternanța a două procese complementare, la fel de necesare: un aspect de *regresie* (care ar consta în adaptare la o lume interioară, impusă de exigențele Eu-lui propriu), respectiv, un aspect de *progresie* (care ar consta din necesitatea la fel de vitală a adaptării la condițiile mediului extern). Primul aspect subînțelege un *proces subiectiv și interior de integrare*, iar al doilea, un *proces obiectiv de „relație cu ceilalți"* (13, 61) (14, 96). În mod normal, aceasta reprezintă o acțiune continuă ce-și desfășoară componentele într-o armonioasă reciprocitate (sensul alternanței lor a fost intuit perfect de către Goethe, care le asemăna cu raportul între sistolă și diastolă în funcționarea inimii, persistența în doar una din aceste faze însemnînd moartea) (13, 59). Precizăm că procesele de *regresie* și *progresie* nu trebuie confundate cu bipolaritatea tipologică *introversie-extraversie*, care acționează în alt plan (13, 61).

https://biblioteca-digitala.ro

2.1. Deși cuplurile arhetipale *Persona-Ombra*, *Animus-Anima* prezintă un aspect bipolar, adaptabil în linii foarte generale unei opoziții de tip Yin-Yang, o apropiere mai pregnantă pare să fie vizibilă în cazul proceselor *regresive* și *progresive* implicate în *individuație*, datorită caracterului acuzat dinamic și compensatoriu al acestora (astfel, *regresia* subînțelege o „întoarcere spre sine limitativă" de factură Yin, în timp ce *progresia* subînțelege o „direcționare spre exterior, expansivă, adaptivă" de factură Yang). Dar transformarea, dinamismul sînt implicate în chiar aparent cea mai statică departajare binară a tipurilor psihologice în *personalități introvertite și extravertite*, tipuri definite de *mișcarea energiei psihice (libido-ul) între subiect și obiect* (11, 323). Tipul *introvertit* se caracterizează prin faptul că acordă o importanță mai mare factorilor subiectivi în raporturile sale cu lumea exterioară, are o atitudine rezervată față de fapte în general, are o viață interioară mai bogată, profundă, originală, dar riscînd să conducă la dezadaptare, egocentrism, neurastenie (sau explozii/afective disproporționate cu cauzele lor aparente, prin reacția compensatorie a inconștientului); mișcarea energiei este *concentrică, manifestare* conformă principiului Yin. Tipul *extravertit*, dimpotrivă, depinde de evenimente exterioare, se manifestă mai activ în mediul în care trăiește, își comunică expansiv ideile, impresiile sale, se acomodează mai ușor la orice situație neprevăzută, are o viață interioară poate mai superficială dar mai entuziastă, generoasă, deschisă spre lume, în cazurile extreme riscînd să ajungă la risipirea energiei, dorință de a place cu orice preț, isterie (sau, prin reacția compensatorie a inconștientului, la idei fixe proiectate abuziv în acțiuni capricioase, incoerente); mișcarea energiei psihice este *excentrică*, manifestare conformă principiului Yang. Aceste două tipuri psihologice generale se asociază, în viziunea lui Jung, cu alte patru tipuri funcționale (definite prin preponderența proceselor de factură *rațională, sentimentală, intuitivă* sau *senzorială*); acestea ar funcționa, într-un echilibru propriu fiecărui subiect, prin asocierea unei funcții principale, dominante, cu o funcție secundară (asocierea *rațional-senzorial* ar conduce la tipul *intelectual practic*, asocierea *rațional-intuitiv* la tipul *intelectual speculativ*, asocierea inversă — *intuitiv-rațional* — la tipul *artistic* etc.). În contextul celor două tipuri psihologice principale *(introvertit-extravertit)*, aceste patru tipuri funcționale *adaugă nuanțe specifice unei scheme binare* în care acțiunea principiilor Yin-Yang rămîne totuși vizibilă.

3. În general, arhetipurile introduse și comentate de către Jung reprezintă noțiuni complexe care nu suportă întotdeauna o accepțiune unică, o definiție limitată, uneori nu sunt clar diferențiabile sau nu au un simetric bine definit etc.; tentativa de aplicare a lor în muzică — în sensul celor arătate în (5) și reluate în (6) (7) (8) — prezintă, desigur dificultăți suplimentare. Privind arta sunetelor ca pe o *imagine* a vieții psihice, iar o piesă muzicală ca pe o personalitate în curs de împlinire, vom putea remarca în procesul *individuației* acesteia momentele cunoscute de *regresie* (momente în care ideile muzicale par a se concentra, reduce la ceea ce le este esențial), respectiv de *progresie* (momente în care ideile par a fi în expansiune, variind, asimilînd informație nouă etc.). În mod similar, cuplajul arhetipal *Persona-Ombra* ar putea fi reprezentat prin aspectul relativ convențional, ordonat, raționalizabil, adaptat unui public anumit etc., respectiv cel subteran, neconformist, neordonabil, vecin cu dezordinea, iar cuplajul *Anima-Animus* prin aspectul instabil, capricios, divergent al unei idei (aspect care, prin integrare, conduce la îmbogățirea evidentă a ideii respective) sau prin aspectul rigid, legiferabil, oarecum formal, schematic al acesteia (aspect care, prin integrare, conduce la relevarea structurii logice a ideii). (Ca un exemplu, putem cita, pentru primul caz, tema a II-a — temă „feminină", contrastantă —, aspectul variațional al unor reluări tematice, iar pentru al doilea, planul tonal prestabilit al unei forme, rigiditatea unei „caruri" frazale etc.). Continuînd această optică, procesul *transferului* — văzut ca fenomen de *proiecție* a unui conținut arhetipal psihic asupra unui obiect sau fenomen fizic exterior (în principiu, un suberfugiu adesea util dar defectuos în esență) ar putea fi ilustrat într-o operă muzicală prin includerea neadecvată, „naturalistă", neintegrată etc. a unor „obiecte muzicale străine" (cum ar fi citate sau aluzii din alte limbaje muzicale), transfer ce sugerează prin caracterul material, senzorial, „inferior" al obiectului ales o *proiecție a Animei* (adică, a factorului coloristic, decorativ, ornamental etc. ce nu-și găsește suportul *înăuntrul* limbajului muzical respectiv ci apare ca un artificiu care pare să învioreze construcția, de fapt micșorîndu-i coerența și mărindu-i vulnerabilitatea) sau elemente schematice străine (cum ar fi structuri logico-matematice fără un corespondent artistic-senzorial corespunzător), transfer ce sugerează, prin caracterul rigid, formal al procedeului ales o *proiecție a Animus-ului* (adică, a factorului profund, de „rezistență" interioară, care nu este însă creat de operă după necesitățile ei ci este „împrumutat" din afara sa, efectul fiind doar aparent structurant și contribuind, de fapt, la diminuarea caracterului viu, spontan, organic al muzicii respective). O operă de artă muzicală poate fi privită deci ca o personalitate care-și *poate găsi individuația*, se poate împlini în modul ei specific, unic, într-adevăr creator, original, integrînd elemente ale structurii sale corespunzînd acestor arhetipuri sau poate „eșua" pe unul sau mai multe din aceste planuri. Aceleași idei se pot formula prin extensie, la analiza unui stil sau curent muzical anumit; există astfel perioade, muzici „imperfect împlinite" (oricît de relativ ar apărea acest termen în judecata unei opere de artă, deoarece noi nu vizăm aici aspectul ei estetic), în care, de exemplu, arhetipul *Ombrei* ar irumpe, impunînd informalul, dezordinea, întîmplarea, arbitrariul, într-un context cultural în care arhetipul *Persona* stabilise un convenționalism inacceptabil, sau muzici „dezechilibrate", înclinate către complementar fie în direcția proiecției arhetipului *Anima* (prin colaje, mixturi de genuri muzicale ireconciliabile aparent, deobicei mai aproapt de senzorial, ca reacție la o predominanță a coerenței) fie, invers, în direcția *proiecției arhetipului Animus* (prin modele formale rigide, respectiv „formalism", schematism etc. prin reacție la o perioadă de dominație a unei

https://biblioteca-digitala.ro

muzici pur coloristice, insuficient susținute interior constructiv); în primul caz, muzica poate fi expresivă, colorată, plăcută dar superficială, „defectuos construită" iar în al doilea, solidă, bine proporționată, dar seacă, inexpresivă. Încercarea de a detecta tipuri psihologice sau funcțiile lor în structurile muzicale pare îngreunată de faptul că acestea nu sînt întotdeauna lesne disociabile nici în plan pur psihologic; din acest motiv, este mai interesant a urmări nu atît modul în care ar arăta o muzică de tip rațional, sentimental, intuitiv, senzorial, de exemplu, ci mai ales în ce anume constă latura rațională, sentimentală, intuitivă, senzorială a unei opere muzicale privite ca o unitate specifică, cu dozaje proprii, a acestor patru funcții.

4. Semnificația profundă a cuplului arhetipal Yin-Yang nu poate fi relevată pe deplin decît în contextul cultural care a generat această definire simbolică și anume, în relație cu conceptul *Tao* (sau *Dao)*, concept al cărui valențe arhetipale evidente ar justifica o abordare separată. Ca și cuplul Yin-Yang, Tao reprezintă o noțiune fundamentală a gîndirii filosofice antice chineze, considerat anterior perioadei marcate de gîndirea lui Lao-Tse (sau Lao-Tzi) sau Confucius (care a contribuit dealtfel, la formularea lui), fiind atribuit legendarului împărat Houang-Ti (mileniul III î.e.n.) (2, 8).

4.1. Tao semnifică Unitatea primordială, Principiul inefabil, în afara relației cu timpul și spațiul, care precede Cerul și Pămîntul, Absolutul, Ultima realitate, nenumărabilul, ne-ființa conținînd virtualitatea ființei, vacuitatea de unde izvorăște plenitudinea, obscuritatea care conține germenele luminii; el nu are origine, nici sfîrșit, există în sine și pentru sine, fiind insezisabil, indefinibil, inexprimabil, în același timp drumul parcurs și împlinirea lui, lumina care clarifică. Dar, Tao-ul pe care-l numim nu este eternul Tao; numele care definește nu este numele imuabil. Concept de esență non-teistă, el nu este supus riscurilor antropocentrismului; dimpotrivă, el ne atrage atenția asupra dublei naturi a Principiului: imanența sa față de lume și, în același timp, transcendența sa. Tao este asemuit cu vidul originar; din el provine Unul — suflul primordial, Doi — cuplul Yin-Yang, Trei cuplul menționat plus vidul menționat). (2, 8—83).

4.2. Principiul Yin-Yang (numit și Ti-Tien: Pămînt-Cer) figurează, pe de o parte, cele două forțe ale naturii, principiul dualității care impregnează lumea manifestărilor, iar pe de alta, ordinea cosmică, pentru că operează sub acțiunea lui Tao. El cunoaște două reprezentări grafice tradiționale care figurează cele două forțe ale Universului (terestru/celest, obscur/luminos, feminin/masculin, negativ/pozitiv, perfecțiunea pasivă/perfecțiunea activă) într-un echilibru perfect; reprezentarea dinamică sugerează întrepătrunderea, alternanța, reversibilitatea. Componentele Yin-Yang sunt total interdependente, neputînd exista unul fără celălalt, completîndu-se mutual, cerîndu-se reciproc într-un ciclu fără sfîrșit. Nu este vorba deci de un dualism ireductibil, radical, pentru că ele se resorb în unitatea Tao; forțele opuse nu sunt decît aspecte diferite ale uneia și aceleiași realități, avînd funcția de multiplicare ca și pe aceea de reuniune, echilibrul în care se păstrează provenind din armonia interacțiunii lor și nu dintr-o luptă între ele. Nefiind nici substanțe, nici entități, ci reprezentînd un principiu inerent ansamblului lumii manifestărilor, perpetua lor interacțiune condiționează toate transformările și alternanțele forțelor contrarii, din ele emană toate combinațiile posibile de opoziții, toți factorii complementari existenți în natură.

4.3. Principiul Yin determină tot ce este negativ, întunecat, slab, feminin, potențial, natural; el este legat de haosul inițial, tenebre, pămîntul-mamă, de forțele inerției, de ceea ce înseamnă contracție, condensare, coagulare, de regiunile nordice, umbrite, de frig, noapte, iarnă dar și de elementul matern, de indulgență, înțelegere, pasivitate, dulceață, înțelepciune, de carnea trupului, liniște, apă, grădină, argint, perlă, lună. Principiul Yang determină lumina care împrăștie tenebrele (din această cauză, Yin precede totdeauna pe Yang în reprezentările tradiționale, deoarece întunericul, moartea precede — și succede — lumina, viața), mișcarea, energia pozitivă, expansiunea, disiparea, evoluția. Cerul-tată, în relație cu regiunile sudice, însorite, cu căldura, ziua, vara, aspectul patern, de justiție, metodă, energie, cu oasele trupului, casa, muntele, aurul, jadul, focul, soarele. Din punct de vedere al reprezentării simbolice geometrice, ele sunt exprimate de Careu, respectiv Cerc (ca imagini ale Pămîntului și Cerului); aplicate la cele două ipostaze ale omului — imobil, pasiv, respectiv în mișcare, activ — ele determină viața internă, inima, sentimentele, instinctul, emoția, intuiția, respectiv activitatea fecundă, spiritul, intelectul, rațiunea. Deși există o legătură evidentă, mai strînsă, între *Vid* și Yin, în principiu cuplul Yin-Yang determină legea dinamică a realului marcat de *Plin*, acționînd în cadrul acestuia, *Vidul* fiind doar locul funcțional în care are loc transformarea. Trebuie evitată asocierea cuplului Yin-Yang cu noțiunile de „rău" și „bine", noțiuni cu mult mai limitative, ireconciliabil opuse; ori, în gîndirea chineză care a generat aceste concepte, de exemplu, ziua (ca și virtutea, binele) nu poate exista decît prin raportare la noapte (sau viciu, rău), deoarece Yin și Yang nu sunt doar pur și simplu *complementare* ci și *inevitabile:* cînd se afirmă un lucru, se afirmă în același timp și opusul său. Pe de altă parte, legea universală a *schimbării,* impusă de interacțiunea Yin-Yang angrenează pe cea a *reversibilității.* Doar Tao este imuabil etern; *în lumea dualității nu poate exista o stabilitate durabilă,* „binele" poate oricînd deveni „rău" și invers. Fiecare element „crește" pînă la apogeul său, apoi „descrește inevitabil, relevînd opusul său. Unitatea superioară, coerența întregului, „sănătatea" apar doar cînd cele două forțe acționează într-o perfectă armonie; dacă echilibrul dintre ele este rupt, dacă cele două forțe încep să se opună una alteia, încercînd să se domine reciproc, ele devin destructive, rezultatul fiind dezintegrarea unității, „suferința". În limbajul pictural clasic chinez, jocul elementelor de *Vid* și *Plin* determină o alternanță multi-etajată de tip Yin-Yang, în care, de

https://biblioteca-digitala.ro

exemplu, Muntele este Yang și Apa este Yin, dar, în relație cu Cerul — care este Yang — ele semnifică împreună Pămîntul, care este Yin etc. (1, 82).

4.4. Semnificația simbolică a acestui cuplu arhetipal este valorificată pe deplin, într-un mod poate unic în istoria civilizației umane, în *Yi-King* („*Cartea transformărilor*"), al cărui nucleu îl constituie. Cu ajutorul unor semne primare (linia întreruptă pentru Yin și cea continuă pentru Yang) se construiesc cele patru combinații binare posibile, apoi, prin adăugarea unui al treilea element, cele opt trigrame, semne încărcate cu un bogat simbolism, încercînd să acopere în totalitate, în plan arhetipal, realitatea vieții psihice a omului privită în continua ei transformare. Aceste opt trigrame sunt reunite într-o schemă duală (așa numitul „Cer anterior", respectiv „posterior" (18, 16); pe de altă parte, ele se combină, la rîndul lor, două cîte două, producînd 64 hexagrame distincte (care pot fi *fixe* — „luminoase" sau „obscure" — respectiv, *mutabile*, conducînd la acele transformări care constituie esența acestei construcții). Yi-King distinge trei tipuri de transformări: 1. non-transformarea (fundal indispensabil, care face perceptibă o tranformare propriuzisă, o schimbare); 2. transformarea circulară (care revine la punctul de plecare); 3. transformarea ireversibilă („deschisă") (18, 322). Simbolismul acestei construcții nu se oprește însă aici; din interacțiunea celor opt trigrame fundamentale se nasc cele cinci substanțe (în gîndirea chineză, *focul, apa, lemnul, metalul, pămîntul*), incluse la rîndul lor într-un sistem unic („planul Fluviului Galben"), sistem ce stabilește relații cu punctele cardinale, anotimpuri, cele nouă numere principale (18, 347). Expresie a dualismului și complementarismului universal principiile Yin și Yang sunt deci inseparabile, iar ritmul lumii este cel al alternanței lor (ele „descompun" timpul în perioade și spațiul în regiuni). Nu este deci de mirare că sfera semantică a simbolismului lor (asupra căreia nu putem insista aici) este atît de bogată. Alături de cuplurile binare citate ar mai putea fi amintite și altele (interior-exterior, închis-deschis, prăpastie-creastă, șarpe-vultur, Eva-Adam, coborîre-ascensiune, negru-alb, stînga-dreapta, jos-sus, echinocțiu-solstițiu, respectiv solstițiu de iarnă-solstițiu de vară etc.). Remarcăm și existența unor simboluri fără corespondent simetric (pentru Yin: cutia, vasul, caverna, aurora, lebăda, floarea, crinul, pădurea, rombul, cîmpia etc., iar pentru Yang cerbul, berbecul, calul, leul, cavalerul, cuțitul, săgeata, securea, cornul, fierul, cocoșul, sulful etc.). Dacă marea majoritate a simbolurilor curente (2) pot fi, dacă nu grupate binar, conform corespondenței lor cu principiile Yin-Yang, măcar atribuite univoc unuia sau altuia, există totuși și o categorie cu totul aparte de simboluri care par a exprima tocmai lipsa de polaritate, incertitudinea (răscrucea, labirintul, balanța, crucea, ceața, crepusculul, sita, proba, fereastra, ușa, poarta, moneda, firul, lanțul, scara, podul etc.).

5. În muzică, se impune diferențierea celor două planuri analitice fundamentale ale fenomenului muzical (diferențierea echivalentă cu reprezentările grafice tradiționale ale principiilor Yin-Yang): planul static (care are în vedere paradigma muzicală, structura „*în afara timpului*"), respectiv cel dinamic (care are în vedere sintagma muzicală, relațiile ce se stabilesc *în timp* între „obiecte muzicale"). Consecințele acestei dichtomii sînt evidente: în timp ce o structură muzicală poate avea, privită static, un caracter Yang, într-o succesiune — deci, privită dinamic — ea poate prezenta un caracter Yin, dacă succesiunea conduce la o descreștere de energie relativă. Din punct de vedere al *transformării*, conform principiilor Yin-Yang, este normal ca ceea ce *începe ca Yang* să *devină în mod inevitabil Yin* și invers.

5.1. Analogia dintre pauză și *Vid*, respectiv, sunet și *Plin* pare evidentă; realitatea muzicală poate face însă ca uneori, rolul *Vidului* să fie jucat de un „fundal muzical pasiv" (sunete *tenuto*, pedale, acompaniament etc.), în raport cu „evenimente muzicale active" („obiecte muzicale" mai pregnante, situate în prim plan, vocea principală etc.).

5.2. În mod similar, noțiuni uzuale, aparent univoce, ca acelea de *ordine* și *dezordine* (comparabile cu cuplul arhetip *Persona-Ombra)* suportă mai multe interpretări. În primul rînd, se poate distinge o *ordine* declarată, explicită (manifestată prin notație muzicală precisă, schemă vizibilă, intenții declarate ale autorului) și o *ordine* ne-declarată, implicită (perceptibilă uneori, aparent paradoxal, în lipsa sau chiar prin contrazicerea factorilor citați anterior). Astfel, o muzică improvizată (cum ar fi secțiunea de cadență a unui concert instrumental clasic, o piesă muzicală tradițională indiană sau, ca un caz limită, un produs al practicii „Freies Zusammenspiel" — improvizație colectivă) poate conține în ea o *ordine* „naturală", involuntară (locuri comune, automatisme, repetări) superioară unei muzici notate în cele mai mici detalii (dar care evită sistematic elementul previzibil). Deci, raportul schemă/improvizație, scris/oral, determinat/întîmplător etc. nu reproduce în mod obligatoriu pe cel între *ordine/dezordine*. De fapt, nu este deloc simplu a defini ce înseamnă *dezordine* pentru o operă artistică. În principiu, ar părea simplu să considerăm *tot ceea ce este străin de o anumită paradigmă muzicală, definită de opera respectivă*, ca *dezordine* (de exemplu, *cluster*-ul față de sistemul armonic funcțional clasic sau — căutînd un corespondent grafic — linia curbă într-un sistem de linii drepte, dar — pe de altă parte — și linia șerpuită într-un sistem de linii drepte sau linia întreruptă într-un sistem de linii continui, fie ele drepte sau curbe etc.). *Dezordinea* pare însă să fie o noțiune extrem de relativă, pentru că ceea ce este definit ca atare într-un anumit sistem, poate fi considerat *ordine* în altul; ea nu poate fi definită deci decît într-un context concret, prin raportare specifică la termenii acestuia. Dar acest context poate evolua la rîndul lui, se poate transforma în timp, iar ceea ce era la un moment dat resimțit ca *dezordine* să fie incorporat într-un nou sistem, mai complex decît cel precedent, ca *o nouă ordine* (procedeu dealtfel curent în forma muzicală de tip evolutiv, bazată pe principiul arhetipal de construcție

https://biblioteca-digitala.ro

progresiv). Astfel, într-o muzică „pe deplin structurată" cum este cea clasică europeană (care ne-a oferit puncte de sprijin concludente și în definirea arhetipurilor Nașterii și Morții) (8), dezvoltarea tematică (respectiv, descompunerea, confruntarea, „deformarea" ideilor, temelor, legată de o anumită instabilitate tonală, un caracter mai disonant al armoniei, o ritmică mai agitată etc.) apare ca o *dezordine* (relativă și temporară) față de *ordinea* propusă de *expoziție* și restabilită de *repriză*, într-o *formă sonată*, după cum, o gamă cromatică apare într-o poziție similară față de una diatonică (sau față de trisonul consonant). Orice abateri de la un *tempo*, nivel dinamic, tonalitate, formulă coloristic-orchestrală, categorie sintactică etc. *propuse și stabilizate anterior*, sînt resimțite ca abateri, devieri. Ele nu pot fi însă detectate decît în desfășurarea temporală a muzicii, într-un anumit moment al acesteia, moment trecător, fugitiv, deoarece el poate fi urmat de integrarea acestor elemente într-o nouă unitate, în momentul următor. Deci, din nou, *viziunea dinamică se opune celei statice*. Această optică se poate extinde asupra unui grup de opere, stil sau context stilistic general, la nivelul cărora se pot defini factori care *re-organizează, ordonează* ceea ce „turburase" epoca precedentă.

6. Vom încerca să depistăm forme de manifestare a principiilor Yin-Yang la nivelul structurilor muzicale elementare. La nivelul *înălțimii sunetului muzical* (parametru dictat de frecvența acestuia), în general, registrul grav (sunetele „joase") prezintă un caracter Yin, iar cel acut (sunetele „înalte"), un caracter Yang (nu atît prin echivalență simbolică cu cuplul *Pămînt-Cer*, cît și prin tensiunile diferite pe care le reprezintă). În mod particular, orice *mișcare ascensională* (o gamă ascendentă, de exemplu) are un caracter Yang și invers ; aceiași interpretare poate fi extinsă la o celulă, motiv, frază muzicală. Acest contur melodic poate avea însă un aspect mai complex, caz în care raportul Yin-Yang poate fi definit pe fragmente ale acestuia sau global, considerînd direcția sa principală. În cazul conglomeratelor armonice sau timbrale, criteriul registrului poate să nu mai apară operant. Evident, între două acorduri similare, cel plasat în registrul acut va avea un caracter Yang mai pregnant, dar — în cazul în care un acord este mai disonant — este posibil ca tensiunea sa să-i imprime acest caracter. În cazul aceleiași poziționări ca registru, formațiile armonice mai complexe, dinamizatoare, tensionate, relevă un caracter Yang. În mod similar se pot interpreta scările tonale, modale etc. de tip major sau minor, acordurile respective ; un rol important îl poate juca și *densitatea* sunetelor ce formează o structură melodică (deși acest aspect este analizabil în plan agogic). La nivelul *intensității sunetului* (parametru dictat de amplitudinea vibrației acestuia), analiza relevă datele poate cele mai puțin contestabile, comparativ cu celelalte nivele. Se poate considera aspectul static (caz în care un sunet, obiect muzical expus în *forte* are un caracter Yang, implicînd o investiție energetică efectiv mai mare decît în cazul expunerii sale în *piano*) sau aspectul dinamic (caz în care, o înșiruire de sunete în *crescendo*, în opoziție cu cele în *diminuendo*, impune caracterul Yang). În acest sens pot fi interpretate detalii ce se înscriu în sfera timbrală/dinamică (atribuind caracter Yang sunetelor accentuate, în *sforzando* etc.), ca și unele formațiuni mai complexe (de exemplu, cuplul *crescendo + diminuendo* are caracter Yin, deoarece conduce la scăderea energiei). La nivelul *duratei sunetului* (parametru dictat de timpul în care se desfășoară vibrația respectivă), criteriul pur cantitativ ar putea distinge un caracter Yin-Yang relevat prin sunete scurte-lungi, celule sau motive ritmice simple sau complexe, începînd cu durate lungi sau scurte etc. În planul *agogicii muzicale*, raportul Yin-Yang poate fi relevat în diferențierea tempo lent-rapid — în cazul unui tempo constant — sau, *rallentando-accelerando*, în cazul unui tempo variabil. Raportul simetric-asimetric poate fi deasemeni luat în considerație. Astfel, măsurile simetrice (de exemplu, cele binare) au un caracter Yin ; același caracter poate fi atribuit tempo-ului liber, *rubato*, opus celui *giusto* („tactul" implicînd o energie organizatoare, de tip Yang). La nivelul *timbrului sunetului* (parametru dictat de forma undei sonore și a raportului dintre armonice) — domeniu prin excelență dificil, refractar ordonării — criteriul cantitativ pare cel mai operant. un *Tutti* orchestral față de un *solo* va sugera raportul Yang-Yin. În rest, noțiunile de timbru „masculin" (dur, penetrant, aspru) și „feminin" (moale, blînd, lin) rămîn supuse unui subiectivism greu de evitat. Un raport Yang-Yin ar putea fi exprimat prin sunete executate în *secco, pizzicato, premere, fruiato* etc. față de cele obișnuite, sau de instrumente ca cele de alamă (trompetă, corn, trombon) sau percuție dură (tobă, timpan), în comparație cu cele de coarde (vioară etc.) sau de suflat din lemn (flaut, clarinet etc.) ; la un nivel mai general, modul de producere a sunetului (de exemplu, prin lovire, frecare, vibrația coloanei de aer) nu ne oferă un criteriu concludent, asociațiile simbolice „din afara muzicii" impunîndu-se ca inevitabile.

6.1. O viziune mai generală asupra ideii de structurare a spațiului și timpului muzical, în sensul principiilor Yin-Yang ne relevă date sintetice și o perspectivă mai puțin obișnuită asupra unor noțiuni curente în muzicologia contemporană. Astfel, spațiul și timpul în care se desfășoară diverse operații la nivel melodic sau ritmic (expuneri, inversări, recurențe, transpoziții augmentări-diminuări, reuniuni, diferențe, intersecții etc.) poate avea sau nu o structură proprie, relativ independentă față de aceste operații. În cazul planului înălțimii sunetului, o asemenea organizare spațială impune ideia de *muzică modală* în adevăratul înțeles al cuvîntului (muzică în care *sunetele se raportează permanent la o tonică*, ceea ce presupune un sistem de relații complexe între ele), față de ideia de *muzică serială* (în care aceleași operații se desfășoară în absența acestei structuri superioare unificatoare, *sunetele fiind absolut egale și neutre unul față de celălalt*). În cazul planului duratei sunetului, organizarea temporală poate impune ideia de *puls ritmic*, cu valoare similară de *reper, factor structurant superior*

https://biblioteca-digitala.ro

(în acest caz, raporturile de durată dintre sunete cîştigînd în plus dimensiunea relaţiei ce se stabileşte între ele şi acest tact, pu's). În ambele cazuri, este vorba de *o reţea invizibilă structurată, de esenţă Yang*, care conferă operaţiilor enunţate o dimensiune în plus, o valoare informaţională superioară, o energie suplimentară, o *a doua posibilitate de articulare, în afara relaţiilor de la individ la individ*, specifice concepţiei seriale, prin raportarea permanentă la un *reper unic*, spaţial sau temporal, reper ce acţionează ca *factor unificator*. Distincţia muzică modală-muzică serială — care tinde să se estompeze în ultimul timp — devine astfel mai clară, ca şi aceea dintre ritm şi durate.

7. La nivelul sintaxei muzicale ne interesează relaţiile dintre elementele analizate, relaţii ce se stabilesc în succesiunea lor în timp. O primă abordare generală va releva şi aici existenţa unei *coerenţe superioare*, a unor relaţii *sintactice direcţionate* (context în care aşa numita *formă de tip evolutiv* nu ar reprezenta decît un caz particular, dar nu unicul), respectiv, a unor *relaţii sintactice flexibile, nedirecţionate* (context care ar impune aşa numita *muzică non-evolutivă* sau *atemporală)*, dichotomie ce relevă echivalentul unei tipologii conforme principiilor Yang-Yin. Acelaşi raport Yang-Yin poate fi observat în opoziţia dintre forma „deschisă" (tip AB) şi cea „închisă" (tip ABA), între structurările de tip simetric sau asimetric. Din punct de vedere al categoriei sintactice (problematică pe care o abordăm în modelarea propusă de S. Niculescu) (16) o dichotomie simplă mono-plurivocal oferă un prim punct de reper, reliefînd un raport Yin-Yang ce poate fi regăsit în relaţia monodiei faţă de homofonie, polifonie, heterofonie sau a heterofoniei faţă de polifonie, a homofoniei faţă de heterofonie şi polifonie, deşi în aceste cazuri decizia pare mai discutabilă. Remarcăm posibila asociere în plan simbolic cu o altă structură cvaternară arhetipală, asociere care ar releva caractere comune între *homofonie* şi *pămînt* (material dens, aspru, greu, static, pasiv), a *monodiei* cu *aerul* (material rarefiat, transparent, fluid), poate şi a *heterofoniei*, respectiv *polifoniei* cu *apa* sau *focul* (materiale fără formă stabilă, mobile, fecundante sau destructive, transmiţătoare de energie.

8. În această sumară aplicaţie muzicală am încercat intenţionat să abordăm, succesiv sau simultan, diferite planuri, nivele, momente ale unei structuri muzicale, cu scopul de a releva caracterul mobil, flexibil, interşanjabil al principiilor Yin-Yang, în fond, *esenţa relativă, aparenţa ideii de opoziţie în general. Unitatea precede şi succede orice opoziţie binară*, oferindu-i zone de trecere, perspectiva unei sinteze sau incluzînd-o într-o unitate superioară.

1. Cheng, François, **Vid şi plin**, Bucureşti, 1983 (Paris, 1979).
2. Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, **Dictionnaire des symboles**, Paris, 1982.
3. Cooper, J. C., **La philosophie du Tao**, St. Jean de Braye, 1977 (Wellingborough, 1972).
4. Daniélou, Alain, **Sémantique musicale**, Paris, 1967.
5. Georgescu, Dan Corneliu, **Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music**, în **Revue Roumaine d'Histoire de l'Art**, tome XIX, Bucureşti, 1982.
6. Georgescu, Dan Corneliu, **The Study of Musical Archetypes (I). The Symbolic of Numbers, in R.R.H.A.**, tome XXI, Bucureşti, 1984.
7. Georgescu, Dan Corneliu, **The Study of Musical Archetypes (II). The Iterrative Building Principle**, în **R.R.H.A.**, tome XXII, Bucureşti, 1985.
8. Georgescu, Dan Corneliu, **The Study of Musical Archetypes (III). The Birth and Death Archetypes**, în **R.R.H.A.**, tome XXIII, Bucureşti, 1986.
9. Jung, Carl Gustav, **Psychologie et religion**, Paris, 1958.
10. Jung, Carl Gustav, **Dialectique du Moi et de l'Inconscient**, Paris, 1964 (Zurich, 1933).
11. Jung, Carl Gustav, **Types psychologiques**, Génève, 1965.
12. Jung, Carl Gustav, **Les Racines de la Conscience**, Paris, 1971.
13. Jung, Carl Gustav, **L'Energetique psychique**, Génève, 1973.
14. Jung, Carl Gustav, **La psychologie du transfert**, Paris, 1980.
15. Mâche, François-Bernard, **Musique, mythe, nature**, Paris, 1983.
16. Niculescu, Ştefan, **Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi eterofonia**, în **Studii de muzicologie**, vol. VIII, Bucureşti, 1972.
17. Niculescu, Ştefan, **Între individual şi general**, în Arta, tome XXX, Bucureşti, 1983.
18. **Yi King**, Rennes, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro

Zilele culturii sovietice în R. S. România

Virtuozii din Moscova

Se cuvine, mai întîi, o succintă fișă biografică: ansamblul „Virtuozii din Moscova" a sărbătorit în luna septembrie 1987 a cincea aniversare; ideea înființării aparține violonistului și dirijorului Vladimir Spivakov, absolvent al Conservatorului din Moscova, laureat al mai multor concursuri internaționale, despre care David Oistrah spunea că „aparține celor mai buni tineri reprezentanți ai artei interpretative sovietice"; menirea declarată a acestui colectiv de muzicieni este de a familiariza publicul larg cu muzica de cameră de la Bach și Händel la Șostakovici și Șcedrin, ansamblul organizînd festivaluri în diverse orașe ale Uniunii Sovietice, la care se adaugă numeroasele turnee întreprinse în străinătate.

Și acum cîteva impresii culese la concertul oferit publicului bucureștean vineri, 11 septembrie, la Ateneu. Programul a cuprins lucrări de Mozart *(Mica serenadă)*, Șostakovici *(Simfonia de cameră op. 110 bis)* și Vivaldi *(Anotimpurile)*. Prin urmare, compozitori circumscriși, în aceeași ordine, clasicismului, neoclasicismului (dar și neoromantismului, cel puțin prin acest opus), respectiv barocului muzical — categorii stilistice ce evidențiază valori diferite (uneori chiar opuse) ale raportului sentiment / rațiune, altfel spus, inimă / minte: suveranitatea rațiunii în clasicism, ocultarea acesteia de către sentiment în romantism (prin extensie, deci, și în neoromantism) și echilibrarea lor evazi-perfectă în baroc. De ce am apelat la acest binom formulat prima oară de Jung? Pentru că, fatalmente, interpretarea muzicală trebuie să țină seama de variantele lui axiomatice (oricît de general sau, într-un fel, apodictic ar fi ele exprimate), ca să nu mai vorbim de infinitatea nuanțelor și diversitatea metodelor de demonstrare. La acest nivel se hotărăște puritatea sau întinarea stilistică. Tot aici actul restitutiv face sau desface rolul emițătorului de peste veacuri al caracterelor înscrise în codul genetic al unui anume timp artistic. Programul, după cum reiese și din simpla lui lectură, a fost generos, rotund, cuprinzînd virtual toate cele trei ipostaze ale raportului semnalat mai sus. Romantismul însă s-a erijat de fapt, în capul de afiș al concertului. Gestul romantic l-a excedat pe cel baroc și surclasat pe cel clasic. De aceea Șostakovici a fost și la propriu și la figurat la el acasă, versiunea redată de ansamblul sovietic fiind, categoric, entuziasmantă. (În treacăt fie spus, această simfonie de cameră dedicată memoriei jertfelor fascismului și războiului constituie adaptarea *Cvartetului de coarde nr. 8*; manipularea cu o mare dexteritate a unor vaste suprafețe sonore, strategia pe zone timbrale complexe argumentează faptul că gîndirea simfonică este la Șostakovici nu numai apanajul genului simfonic, ci o constantă a întregii sale creații). Mozart și Vivaldi au fost însă citiți cu aceleași lentile prin care s-a văzut un spectacol romantic, de multe ori incendiar, cu piscuri și abisuri abrupte, într-un cuvînt un discurs sonor în linii frînte, îndrăznețe și de o mare virtuozitate. Din păcate însă la Vivaldi aceasta reprezintă doar fața vizibilă a icebergului iar la Mozart chiar partea lui nevăzută. Miza s-a pus pe cucerirea privirii, ochiul furînd urechea. Dar nu de tot. Astfel satisfacțiile spectatorilor nu au fost, nicidecum, puține pentru că, dincolo de dimensiunea deliberat spectaculară, tehnica instrumentală individuală și colectivă, coerența și omogenitatea aparatului orchestral ori calitatea emisiei sonore etalate de interpreții oaspeții au fost, într-adevăr, excepționale. Întrunind toate aceste atribute, la care se adaugă un real temperament solistic, în spatele căruia se află, desigur, vocația autentică, Vladimir Spivakov a confirmat întru totul aprecierile lui Oistrah.

Concert de muzică de cameră

Este evident că școala componistică sovietică contemporană nu a trăit avatarurile altor școli europene în ceea ce privește sentimentul vidului, al abstracționismului ori formalizării excesive. (În paranteză fie spus, oricît de excesivă se vrea o formalizare, ea nu se poate răsfrînge asupra tuturor propozițiilor limbajului de formalizat; adică, nici o formalizare nu poate „dura" integral actul componistic). Creatorii sovietici au evitat, de asemeni, abuzurile expresioniste și nu s-au intimidat în fața ofensivei atonale. Au cultivat în schimb ancorarea în tradiție și cercetarea realului (social, moral, etnic). Iată cîteva coordonate definitorii ale muzicii sovietice contemporane. Le-am reîntîlnit cu ocazia concertului din 9 septembrie de la Ateneu, manifestare derulată într-un cadru festiv, cu participarea membrilor Ambasadei U.R.S.S. la București. După cuvîntul introductiv pertinent și lămuritor, rostit de Petre Codreanu, am ascultat opt lucrări aparținînd tot atîtor autori, reprezentînd șase republici sovietice, deci diverse arii geografice dar și varii vîrste creatoare, de la venerabilii Tihon Hrenikov și Gheorghi Sviridov la Otar Taktakișvili, concertul oferindu-ne în final un eșantion din muzica lui Serghei Prokofiev. A rezultat un repertoriu bogat de stiluri și tehnici de compoziție, de surse propriu-zis muzicale, chiar de forme și genuri. Contrastantă acestei diversități ne-a apărut reiterarea structurilor restitutive, zgîrcenia surselor timbrale pentru care organizatorii acestui concert au optat. Pentru că, sub aspect interpretativ, concertul se putea intitula foarte bine și recital de pian Ilinca Dumitrescu (cu invitații ei: Georgeta Stoleriu și Raluca Voicu). O singură excepție: prezența în final a cvartetului „Serioso". Aceasta nu știrbește, desigur, meritele protagonistei; dimpotrivă, sporește admirația noastră pentru entuziasta și laborioasa pianistă care este Ilinca Dumitrescu. La aceeași înaltă altitudine interpretativă s-a situat Sanda Șandru prin puritatea expresiei și acuitatea emisiei. Mai puțin convingătoare a fost violonista Raluca Voicu, precipitată uneori în mînuirea arcușului, neglijentă alteori în intonație (în pozițiile înalte). Cît despre cvartetul „Serioso", ca și cu alte prilejuri, cuvinte favorabile în special la adresa seriozității și disciplinei care se instaurează în dialogurile sonore purtate de membrii formației: Radu Ungureanu, Daniela Isipciuc, Traian Ionescu și Maria Amarinei-Oțeleanu. Programul a cuprins *Poemul pentru pian* de Otar Taktakișvili (n. 1950 — Georgia) — deliberat neoclasic, cu sonorități adesea edulcorate —, *Suita pentru pian „Zidurile vechii Buhara"* de De-

https://biblioteca-digitala.ro

lorom Saidaminova (n. 1943 — Uzbekistan) — permeabilă la sugestiile folclorice dar și de un anume relief dur, anevoie accesibil —, *Două cîntece* de Zlata Tkaci (n. 1929 — R.S.S. Moldovenească) — suave, limpide cum ar spune Doru Popovici —, *Sonata nr. 5 pentru pian* de Jan Räts — cu o grilă ritmică satanică dar și cu o inedită temă de colind românesc (?) în partea a III-a —, *Trei fresce din Pamir* pentru vioară și pian de Zarrina Mirșakar (n. 1947 — Tadjikistan) — opus prezentat în primă audiție cu ani în urmă la Moscova tot de Ilinca Dumitrescu —, *Două cîntece* din ciclul *Șase cîntece pe versuri de Pușkin* de Gheorghi Sviridov (n. 1915 — R.S.S. Rusă) — izvorîte din semințe de romanță rusă —, *Două cîntece pe versuri de Robert Burns* de Tihon Hrenikov — de o largă accesibilitate —, în sfîrșit *Cvartetul nr. 2 op. 92* de Prokofiev — scris la o distanță de 11 ani de primul cvartet (1950), pe teme kabardine, în care autorul își polisează uneltele în vederea elaborării ultimelor sale balete. Așadar, o panoramare ambițioasă, binevenită a creației muzicale sovietice. Am plecat însă regretînd absența unor nume reprezentative pentru componistica sovietică actuală: Denisov, Șnitke, Eșpai. E ca și cum dintr-un concert referențial de muzică românească ar fi lipsit Niculescu, Stroe sau Vieru.

Liviu DĂNCEANU

Recital Pavel și Nina Kogan

Despre evoluția fraților Pavel și Nina Kogan se poate vorbi ca despre cea a unui cuplu perfect sudat, alcătuit din artiști maturi — așa cum ni s-au relevat în concertul susținut — în ziua de 4 septembrie — pe scena Ateneului.

Își spun cuvîntul, în formarea lor, și descendența dintr-o familie de distinși muzicieni — ca Leonid Kogan și Elisabeta Ghilels și strălucirea școlii muzicale sovietice contemporane.

Pavel Kogan — violonist cu activitate concertistică internațională — se distinge în primul rînd prin solidatea formației de muzician, cu ferme concepții interpretative. Cunoașterea în detaliu și asimilarea datelor stilistice îi caracterizează versiunile, permițîndu-i totodată abordarea cu lejeritate a unui repertoriu de larg orizont. Pavel Kogan are simțul laborioasei construcții beethoveniene (așa cum ne-a dovedit-o în *Sonata a VI-a*, oferită cu o seară înainte pe scena Radioteleviziunii) dar nu-i este străin nici tonul confesiunii romantice — din *Sonata a II-a* în sol major de Grieg spre exemplu. Și chiar dacă aici elanurile au fost uneori „temperate" — sobrietatea este o constantă a modului său de exprimare — tînărul violonist a știut să pună în valoare pitorescul sugestiei folclorice atît de prezent în opusul acesta de tinerețe al compozitorului norvegian.

Aceeași alură gravă — cu nuanțe rebarbative pe alocuri — a căpătat, sub arcușul lui Kogan, *Sonata pentru vioară solo* de Prokofiev.

Violonistul sovietic a ținut să prezinte publicului bucureștean și o lucrare mai puțin cunoscută: *Dublul concert pentru pian, vioară și orchestră* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, prilej cu care a apărut și în calitate de dirijor al orchestrei de cameră a Filarmonicii „George Enescu". El și-a etalat și aici naturalețea și echilibrul în tălmăcirea paginilor romantice.

Pianista Nina Kogan cucerește de la primele măsuri, reținîndu-ne într-atîta atenția încît deseori uităm că ea „acompaniază". Natură muzicală de rară calitate, Nina Kogan este înzestrată și cu un rafinat simț cameral, apelînd la tușeul cald, de o noblețe nu foarte des întîlnită pe scenele de concert. Nu-i lipsește însă nici vigoarea solistică — atunci cînd este cazul, iar *Sonata* de Grieg a avut de cîștigat din prospețimea tentelor cromatice cu care pianul a participat la realizarea întregului sonor.

Poate cea mai desăvîrșită impresie a produs-o *Dublul concert* unde discursul său, sublimat într-o adevărată poetică muzicală, ne-a trimis cu gîndul la marii interpreți ai lui Mendelssohn-Bartholdy.

Victoria Jagling — Vladimir Skanavi

Cîteva zile mai tîrziu — o nouă seară de sonate — de data aceasta pentru violoncel și pian — oferită de Victoria Jagling și Vladimir Skanavi.

Un opus beethovenian din perioada de început — *Sonata nr. 1 în fa major* — adus în scenă în lumini parcimonios gradate, fără strălucirile dar într-un cadru stilistic gîndit cu justețe, a deschis recitalul.

În următoarele două secvențe ne-am reîntîlnit cu un opus tîrziu de-al lui Prokofiev — *Sonata în do major* — lucrarea ce mărturisește despre „retragerea" în „neoclasic" a compozitorului și redată ca atare; de asemenea cu Grieg. *Sonata în la minor op. 36* a solicitat mai direct disponibilitățile temperamentale ale violoncelistei și implicit interesul publicului.

Chiar dacă evoluția Victoriei Jagling și a lui Vladimir Skanavi nu a fost spectaculoasă, de altfel o anumită notă de sobrietate se poate citi în chiar selectarea pieselor — arta lor interpretativă dezvăluie reale acumulări subterane, resurse ce mai pot fi încă valorificate.

Michaela ROȘU

Paata Burciuladze pe scena Operei Române din Cluj-Napoca

„Zilele culturii sovietice în R. S. România" au prilejuit și în acest an întîlnirea publicului nostru cu artiști prestigioși din Uniunea Sovietică, între care s-a numărat basul Paata Burciuladze.

De neuitat va rămîne sonoritatea glasului său sub cupola Ateneului, în microrecitalul oferit sîmbătă 12 septembrie (microrecital inclus într-un concert simfonic al orchestrei de cameră „Virtuozii Moscovei", dirijor Vladimir Spivakov). Și, fără îndoială, de un interes cu totul deosebit au fost înconjurate aparițiile sale la Timișoara și Cluj-Napoca în rolul Zacharia din opera *Nabucco* de Verdi; căci era vorba de șansa de a-l asculta, de a-l urmări „pe viu" în acest rol pe cel care îl interpretase anul trecut în deschiderea stagiunii teatrului „La Scala" din Milano, alături de stele ale cîntului ca Ghena Dimitrova și Renato Bruson, sub bagheta lui Riccardo Muti.

La numai 32 de ani, cu o faimă internațională care-l plasează în elita interpreților de operă contemporani, Paata Burciuladze înseamnă înainte de toate un adevărat fenomen vocal. Amploare, forță — cu totul ieșită din comun — ambitus întins, cu acute strălucitoare și grave superb rezonate, omogenitate timbrală în toate registrele, acestea ar fi particularitățile glasului său, pe care-l conduce cu o asemenea ușurință și naturalețe în emisie încît creează senzația că, practic, nu are limite, pe nici o dimensiune. Imposibil de uitat sau de confundat această voce, mai impresionantă încă privind în perspectivă, gîndindu-ne că vocile de bas ajung la plenitudinea frumuseții și forței lor abia către vîrsta de 40 de ani.

Totodată Paata Burciuladze s-a dovedit a fi înzestrat cu sensibilitate și inteligență muzicală, calități care, cizelate în timp, valorificate la maximum în viitorii ani de experiență scenică și sub îndrumările unor mari personalități ale teatrului liric cu care are fericirea să colaboreze, îi vor determina — credem — devenirea ca artist de mare forță expresivă, pe măsura propriei sale voci.

https://biblioteca-digitala.ro

Spectacolul în care l-am urmărit — prilejuind formarea și confirmarea impresiilor mai sus menționate — a fost cel care a avut loc miercuri 9 septembrie pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, sub bagheta lui Victor Dumănescu. Alături de solistul oaspete au evoluat interpreți ai colectivului-gazdă între care s-a distins baritonul Dan Serbac, în rolul titular. Odată în plus acesta a demonstrat că este nu numai posesorul unei voci calitative ci mai ales un muzician rafinat, un artist autentic ale cărui inteligență, sensibilitate și talent puse în slujba rolului interpretat îi conferă acestuia cea mai mare dintre calități : aceea de a fi convingător, emoționant.

Potrivită rolului — în special prin incisivitatea și strălucirea glasului — soprana Rodica Toma în Abigail a depășit cu profesionalism dificultățile vocale extreme ale acestei partituri.

În Fenena a evoluat mezzosoprana Ana Oros cu căldura și sensibilitatea cerute de personajul verdian iar în Ismail — tînărul tenor Ion Pojar, o voce remarcabilă ca frumusețe timbrală, dar încă insuficient pusă în valoare de interpretarea muzicală și scenică.

Aflat în a treia stagiune pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, spectacolul cu *Nabucco* de Verdi — în regia lui Viorel Gomboșiu — este echilibrat și omogen, rodat fără a fi și... rutinat, un spectacol în nota caracteristică a ambițiosului colectiv artistic transilvan.

Ligia ARDELEAN

Divertisment

Emin Babaev, Irina Malghina, Laima Vancule

Studioul de concerte al Radiodifuziunii Române a găzduit în seara zilei de 5 septembrie un program muzical și coregrafic în accepția foarte largă a divertismentului, cu participarea — în prima parte — a cuplului moscovit de soliști Emin Babaev și Irina Malghina, și a cîntăreței, dansatoarei, coregrafei Laima Vancule, din Riga — în partea a doua.

Prezența în acest spectacol a cunoscuților Emin Babaev și Irina Malghina — acompaniați de 4 instrumentiști din orchestra Ansamblului de estradă din Moscova — a permis numerosului public să urmărească o suită de momente de autentică reușită, în sensul unei arte complexe atît în plan muzical cît și teatral, al dansului și al mimei ; Emin Babaev este un mare talent de comedian, abordează stiluri diferite, dansează, cîntă la vioară, la clavietă și poate nu numai... Irina Malghina se conturează, emblematic la fel de plăcut și cu permanente resurse de a dărui bucurie.

Cuplul Emin Babaev, Irina Malghina evoluează dezinvolt și se relevă în interpretări de calitate ale hiturilor scrise de colegii lor, compozitori, cît și ale unor titluri din marele repertoriu disco internațional. Dar, mai mult, Babaev și Malghina sînt și actori de compoziție, actori care își concep ca atare scenele fugitive determinate de conținutul de idei al unui cîntec sau altuia, în specificul larg al galeriei umane.

Partea a doua a programului a fost rezervată uimitoarei prezențe conturate de Laima Vancule din Riga și a grupului său de 12 dansatori 5 instrumentiști și doi componenți în *chorus ;* Laima Vancule, regizoare de teatru, cîntăreață, dansatoare, coregrafă, creatoare de modă, a evoluat cu acest întreg sistem de admirabilă fervoare scenică, punînd în imagine spectaclară viziuni de o impresionantă noutate în toate compartimentele acestui mirific evantai de articulații, respirînd întru totul suflul prezentului. Nu a avut importanță dacă s-a cîntat și s-a dansat *break*, dacă asistam la momente de *musical* sau *show* de televiziune ; importantă a fost linia de mare ținută, densitatea continuă de vitalitate.

Laima Vancule este un nume care poate onora scene dintre cele mai pretențioase pe mapamondul civilizației noastre artistice contemporane, ea concentrează izbucniri de inteligență vie, nerutinieră, o stare de unicitate care cu atît mai mult se definește ca valoare.

Mircea M. ȘTEFĂNESCU

Concertul de închidere

Concertul de închidere al manifestărilor grupate sub genericul „Zilele culturii sovietice în R. S. România", a fost susținut, de asemenea, de reputata formație „Virtuozii Moscovei", conferind întregului eveniment aura sărbătorească a unei culminații de special nivel artistic ; a fost un veritabil spectacol de reprezentare a culturii muzicale ruse și sovietice atît în domeniul componistic cît și în cel interpretativ, spectacol realizat cu participarea unor nume de vîrf, de nivel mondial, ale artei instrumentale și vocale.

La fel de pasionat, de exuberant și, deci, la fel de pasionant în calitate de dirijor ca și în aceea de solist, Vladimir Spivakov este adevăratul ferment activ al formației în fruntea căreia apare ; stilul său de a „conduce" se distinge prin sublinierea, uneori paroxistică, a contrastelor, a diferențierilor dinamice puternice ce devin constructive în ordonarea momentelor discursului muzical. Descoperirea, detalierea pronunțată a opozițiilor caracterologice ale textului se constituie aici într-o adevărată voluptate a edificării în fapt sonor a acestuia. Entuziasmantă apare în interpretarea acestui mănunchi de veritabili soliști, nu numai strălucirea tehnică a concertării în ansamblu, transparența inefabilă a tonului, întregul complex de culori timbrale, ci, mai ales, antrenul interior, plasticitatea imaginilor muzicale, claritatea și pregnanța acestora.

Fie că este vorba de primul *Concert pentru pian, trompetă și orchestră de coarde*, de Șostakovici, fie de *Serenada în do major* de P. I. Ceaikovski, Spivakov reușește să determine „respirația" mare a muzicii, rostirea ei intimă întotdeauna vibrantă ; iar aceasta fără a neglija claritatea detaliilor, abil șlefuite cu sens virtuoz. Plasticitatea imaginilor muzicale capătă trăsăturile unei adevărate vizualizări scenice, impresionantă în conturarea atît de prețioasă a unui *Dans românesc* de Bartók, a unei *Viziuni fugitive* de Prokofiev. Solistul concertului, Vladimir Krainev, bine cunoscut publicului nostru, a etalat o pianistică de mare claritate, cu o strălucire ce se revelează firesc, stabilind o evoluție alertă, o colaborare realmente spectaculoasă cu întregul ansamblu, cu dirijorul. Să apreciem faptul că partenerul său, trompetistul Vasili Kan, a demonstrat că dispune de o paletă timbrală uimitoare, de o acurateță a emisiei sonore, atît de funcțional atașată caracterului muzicii compozitorului.

Evoluția — în cadrul aceleiași seri de muzică — a basului Panta Burciuladze se constituie, în sine, într-un eveniment aparte. Cîntăreț de circulație internațională solicitat în cele mai de seamă teatre de operă ale lumii, Burciuladze impresionează, în primul rînd, prin amploarea cu totul neobișnuită a vocii sale, prin gravitatea, prin consistența acesteia ; am în vedere, în primul rînd, realizarea romanței *Vă binecuvîntez păduri* de P. I. Ceaikovski. Există, în plus, în cîntul lui Burciuladze, o plasticitate tipic scenic-dramatică privind maniera de conturare a personajelor interpretate ; mă gîndesc, de această dată, la *Balada puricelui* și la monologul lui Boris din opera cu același titlu de Musorgski. Culorile vocii sale pot fi observate, însă, plenar în acea bijuterie a teatrului muzical italian care este „Aria calomniei" din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Întregul concert — la fel ca și precedentele — s-a desfășurat sub semnul acelei bucurii de a dărui, dar și de a recepta valorile muzicii de largă accesibilitate, bucurie pe care publicul Ateneului Român și-a manifestat-o cu un entuziasm direct, nedisimulat.

Dumitru AVAKIAN

https://biblioteca-digitala.ro

DECADA DISCULUI SOVIETIC

Organizarea unor *Decade ale discului sovietic* în *România*, în alternativă anuală cu *Decade ale discului românesc în U.R.S.S.*, a intrat de multe vreme în tradiția relațiilor de colaborare între casele de discuri „Electrecord" și „Melodia". Desfășurată de fiecare dată în alt oraș al țării noastre, Decada discului sovietic a avut loc, în acest an, la magazinul „Muzica" din București, fiind încadrată în manifestările prilejuite de *Zilele culturii societice în R. S. România* și vernisată la 5 septembrie. Alocuțiunile pronunțate cu această ocazie de către Dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor români și de Tamara Petrenko, director comercial al filialei „Melodia" din Novorosiisk, în numele oaspeților sovietici, au reliefat amploarea realizărilor obținute prin colaborarea româno-sovietică în domeniul schimbului de discuri, factor eficient al apropierii pe plan cultural-artistic între cele două țări și popoare.

Expoziția de mape de discuri deschisă cu acest prilej la etajul I al magazinului, ca și discurile sovietice special aduse și puse în vînzare din prima zi a Decadei, au oferit o imagine concludentă, deși parțială, a importantelor realizări dobîndite de casa „Melodia" în privința bogăției repertoriului național și universal, a prezentării grafice de un nivel superior a mapelor de discuri, a calității tehnice propriu-zise a discurilor, sub raportul captării sonore și presajului. Adevărata imagine a dimensiunilor acestor realizări ne-au oferit-o însă abia cataloagele de noi discuri editate de „Melodia" în 1986 și 1987. Parcurgerea acestor cataloage prilejuiește aproape la fiecare pas găsirea unor titluri de cel mai înalt interes artistic. Din multitudinea de impresii culese după lectura atentă a celor 90 de pagini ale fiecărui catalog, voi releva, pentru început, atenția statornică acordată reactualizării unor vechi înregistrări de valoare artistică și documentară unică, evident cu îmbunătățirile tehnice necesare impuse de exigențele actuale ale discofililor. În această categorie intră, de pildă, continuarea editării integrale a înregistrărilor lui David Oistrah ca violonist și dirijor, cu un nou album (5 discuri) cuprinzînd realizările marelui muzician în 1965, 1967 și 1971 cu Orchestra simfonică din Berlin (R.D.G.), ca dirijor în *Simfonii* de Beethoven și Prokofiev și ca solist, sub bagheta lui Kurt Sanderling, în *Concerte de vioară* de Bach *(nr. 1 în la minor)*, Beethoven, Stravinski, Prokofiev *(nr. 1 în re major)*, iar în dubla calitate de solist și dirijor în *Concertul brandenburgic nr. 4* de Bach. În același album apar și înregistrările cu Filarmonica Cehă, din 1972, incluzînd *Simfonia nr. 1* de Brahms și suita din *Romeo și Julieta* de Prokofiev, ambele cu Oistrah la pupitru. Nu mai puțin importantă mi se pare începerea acțiunii de reconstituire a activității de înregistrări a marelui pianist și pedagog Heinrich Neuhaus. Primul album, cu 5 discuri, cuprinde imprimări din 1938—1953, cu lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Rahmaninov, Skriabin. Continuă editarea înregistrărilor istorice ale pianistului Vladimir Sofroniţki, cu albumul nr. 10 (6 discuri), conținînd piese de Beethoven, Chopin, Schumann, Skriabin, Prokofiev. Din înregistrările regretatului Emil Ghilels au mai apărut pe discuri *Concertul de pian nr. 2 în sol major* de Ceaikovski („live" din Sala Conservatorului din Moscova, în 1972, cu Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S., dirijor Evgheni Svetlanov) și un recital Schumann-Brahms-Mendelssohn (tot „live" din sala „Ceaikovski" din Moscova, 1983). Alt mare pianist dispărut. Glenn Gould, este prezent cu înregistrarea integrală a întîlnirii sale din 12 mai 1957 cu studenții Conservatorului din Moscova, ocazie cu care a executat lucrări de Alban Berg, Webern, Křenek și Bach (părți din *Arta fugii* și din *Variațiunile Goldberg)*; discul include și expunerile verbale ale concepției sale despre noua școală, vieneză și interpretarea lui Bach.

Vechi înregistrări de operă cu mari cîntăreți de la „Bolșoi Teatr" sînt deasemeni reactualizate: *Cneazul Igor* de Borodin, (din 1941, cu Pirogov, Kozlovski, Obuhova, dirijor Melik-Pașaev), *Ruslan și Ludmila* de Glinka (din 1938, cu Barsova, Reizen etc., dirijor Samosud), *Sadko* de Rimski-Korsakov (din 1946—1947, cu Hanaev, Petrov, Barsova, Reizen, dirijor Nebolsin), *Dama de pică* de Ceaikovski (din 1937, cu Dzerzinskaia, Obuhova, Hanaev, dirijor Samosud) și — incredibil! — recitaluri de arii din opere ale tenorului Dmitri Smirnov (din 1909—1924), ale sopranei Lidia Lipkovska (din 1912—1913) și ale baritonului Gheorghi Baklanov (din 1913).

Selecționarea discurilor de maxim interes dintre acelea realizate de principalii dirijori, soliști instrumentiști și vocali sovietici actuali ridică în fața discofilului mari dileme. Impresionează dimensiunile grandioase ale repertoriului abordat de nou înființata (din 1961) Orchestră simfonică a Ministerului Culturii al U.R.S.S. sub bagheta directorului ei muzical Ghenadi Rojdestvenski: începerea integralei *Simfoniilor* de Bruckner (pînă în prezent editate *nr. 1, 2, 4, 5, 6,* dar și *Simfonia „de școală" în fa minor*, aceasta inexistentă pînă în prezent în discografia mondială), apoi a integralei *Simfoniilor* de Șostakovici (pînă în prezent editate *nr. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 12)*, înregistrarea unor lucrări inedite de același compozitor, aflate doar în manuscrise (muzici de film, o suită pentru jazz-band, opera comică *Fulgerul cel mare)*, în fine a unor cicluri de lieduri de Musorgski interpretate de basul Evgheni Nesterenko *(Cîntecele și dansurile morții, Fără soare* ambele în noua orchestrație a lui Edison Denisov) și a *Concertului de pian nr. 2* de Brahms, solistă Victoria Postnikova.

O altă integrală, aceea a *Simfoniilor* de Ceaikovski, a fost realizată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sovietice sub conducerea lui Vladimir Fedoseev, același care dirijează și *Concertul de vioară* de Ceaikovski, solist Victor Tretiakov. Tot cuprinzînd creații de Ceaikovski a apărut și un recital de pian al lui Sviatoslav Richter, incluzînd *Nocturne, Valsuri, Romanțe, Menuet, Scherzoso* etc. Tihon Hrenikov, cu al său *Concert de pian nr. 3 în do major* — interpretat de compozitorul însuși ca solist la București în stagiunea trecută — este prezent pe un nou disc în versiunea solistică a lui Vladimir Krainev, alături de Filarmonica din Lenigrad dirijată de A. Dmitriev; în aceeași interpretare, *Concertul de pian nr. 2 în fa major* de Șostakovici. Cele două *Concerte de vioară* de Hrenikov au apărut și ele pe un disc, în varianta solistică a lui Vadim Repin, cu Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S., dirijor Evgheni Svetlanov. Excelenta formație „Virtuozii din Moscova", a cărei apariție la București a constituit punctul culminant al „Zilelor culturii sovietice în R. S. România", poate fi ascultată într-o imprimare a *Concertului de pian nr. 1 în do minor* de Șostakovici, cu Vladimir Krainev ca solist și Vladimir Spivakov ca dirijor, în timp ce Spivakov apare ca solist în *Concertul de vioară* de Ceaikovski acompaniat de orchestra „Philharmonia" din Londra dirijată de Seiji Ozawa. Pe Ghenadi Rojdestvenski îl regăsim, dar nu la pupitrul orchestrei sale din Moscova, ci la acela al Filarmonicii din Leningrad, dirijînd *Simfonia nr. 2 pentru cor și orchestră* a compozitorului sovietic contemporan Alfred Șnitke. Pe reversul discului, *Motete* de Bruckner cu Corul de cameră al Ministerului Culturii al U.R.S.S. condus de V. Polianski. Alte două integrale atrag atenția: a *Concertelor* de pian de Rahmaninov (solist Victor Eresko, cu Filarmonica din Leningrad, dirijori V. Ponkin și G. Provatorov) și a *Concertelor de pian* de Prokofiev (solist Vladimir Krainev, cu Filarmonica din Moscova, dirijor Dmitri Kitaenko), Igor Stravinski este bogat reprezentat în cele două cataloage, cu *Pasărea de foc* (muzica integrală a baletului, interpretată de Filarmonica din Moscova cu Dmitri Kitaenko la pupitru), *Simfonia pentru instrumente de suflat, Octetul pentru suflători, Dumbarton Oaks, Ebony Concerto* și lucrări pentru voce și ansamblu (în total 3 discuri cu ansamblul de soliști instrumentiști de la „Bolșoi Teatr" dirijat de Alexandr Lazarev). O altă

https://biblioteca-digitala.ro

orchestră de operă, aceea a Teatrului „Kirov" din Leningrad, apare și ea pe disc cu *Concertul pentru clarinet* de Aaron Copland, solist A. Kazakov, dirijor Iuri Temirkanov, charismaticul director muzical al Operei leningrădene și dirijor oaspete principal al orchestrei Roval Philharmonic din Londra.

Trecînd peste multe alte discuri nu mai puțin interesante (recitaluri ale pianiștilor Tatiana Nikolaeva și Grigori Sokolov, concerte înregistrate „live" din 1982 ale dirijorilor Evgheni Mravinski și Evgheni Svetlanov), să mai relevăm, din sectorul vocal, cele două discuri ale mezzo-sopranei Elena Obraztova, unul cu *Liedurile pe versuri de Mathilde Wesendonck* de Wagner și *Rapsodia pentru alto și orchestră* de Brahms, celălalt — contrast definitoriu pentru versatilitatea marei cîntărețe — cu pagini din operetele clasice vieneze *Văduva veselă*, *Contele de Luxemburg*, *Voievodul țiganilor*, *Vînzătorul de păsări* (ambele cu orchestre dirijate de Algis Juraitis, acompaniatorul preferat — și soțul — artistei). În fine, două importante integrale de operă : *Boris Godunov* de Musorgski (în orchestrația lui Rimski-Korsakov cu scena suplimentară „La catedrala Vasili Blajenii" orchestrată de M. Ipolitov-Ivanov, într-o distribuție de mari vedete, incluzînd pe Evgheni Nesterenko, Elena Obraztova Vladimir Atlantov, Iuri Mazurok, Artur Eisen etc., acompaniați de ansamblul de la „Bolșoi Teatr" din Moscova, dirijor Mark Ermler) și *Dido și Aeneas* de Purcell (în distribuție Maria Bieșu și V. Dragas cu ansamblul de cameră al Radioteleviziunii din R.S.S. Moldovenească, dirijor A. Samoilă). Și mai sînt încă foarte multe altele, care merită întreaga atenție.

Edgar ELIAN

Stagiunea orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu"

„George Georgescu, maestrul magistral al atîtor dirijori valoroși din generațiile mai noi este un actor excepțional, sau ca să evit o expresie ce poate fi rău înțeleasă, un mare orator muzical, pe cheia tumultuosului !" Cuvintele rostite acum treizeci de ani de George Călinescu încearcă să surprindă printr-o singură trăsătură de condei un portret interpretativ : cel al uneia dintre personalitățile vieții noastre muzicale din deceniile trecute, omagiate acum și la împlinirea unui veac de la nașterea sa. Acestei aniversări i-a fost dedicat și concertul de deschidere al stagiunii simfonice 1987—1988 a Filarmonicii „George Enescu" din București, selectînd în program pagini legate prin timp de numele celui pe care tot George Călinescu îl vedea — în titlul unui articol — ca pe „dirijorul genial".

Sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, în sala Ateneului Român a răsunat joi 17 septembrie Suita din baletul *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu ; pregnanța substanței de factură folclorică, amprenta stilizării acesteia într-un limbaj orchestral de mare concizie, vervă și strălucire s-au regăsit în această versiune, distincția și sobrietatea dirijorală zugrăvind tablouri de ample dimensiuni, caracterul pictural predominînd în fața dinamismului și mobilității derulării simfonice.

Momentul concertistic al serii a rememorat parcă debutul pianistului Valentin Gheorghiu (sub privirea lui George Georgescu, acum 44 de ani) în *Concertul nr. 1 în do major pentru pian și orchestră* de Ludwig van Beethoven. Prestanța solistică și maturitatea artistică a muzicianului au înnobilat tălmăcirea prin finețea și naturalețea expresiei, prin patima acelei simplități a exprimării pline de sensuri ce vorbește despre măiestria și autenticitatea unei interpretări. Fără a atenua prospețimea și luminozitatea acestui opus mai timpuriu, Valentin Gheorghiu a creionat totuși acel contur stilistic propriu universului sonor beethovenian individualizînd vigoarea primei mișcări, tenta meditativă a celei mediane (cu o elevare și eleganță a conducerii frazelor pianistice) iar apoi exuberanța și avîntul finalului.

Arcuirea în proporții grandioase a *Simfoniei Alpilor* de Richard Strauss a pus în lumină ca atribut esențial monumentalitatea descrierii ; amploarea desfășurării în timp, ca și impunătoarele etajări verticale ale discursului simfonic și-au sporit pregnanța și prin decuparea atentă a traseelor tematice, a structurării materialului componistic într-o clară succesiune a secțiunilor constructive.

*

Cel de al doilea program al orchestrei simfonice a Filarmonicii bucureștene s-a menținut în sfera unui larg interes mai ales prin includerea unora dintre lucrările de mare responsabilitate interpretativă — reclamînd nu numai o riguroasă știință a tratării artistice ci și o accentuată experiență a stilurilor componistice, a dialogului cu ansamblul, pentru a atinge profilul sonor cerut de partitura abordată. Astfel, opțiunile dirijorului spaniol Ramon Torre Lledo s-au îndreptat către coordonate distincte ale expresivității muzicale plămădite la cumpăna veacului nostru : *Simfonia I* de Jan Sibelius și Suita din baletul *Pasărea de foc* de Igor Stravinski.

Prea puțin cunoscuta simfonie de Sibelius evocă o lume de sugestii plastice, de freamăt și dinamism al imaginilor sonore, de contraste și culori desprinse din fondul spiritualității nordice, cu bogata sa îngemănare de fantastic și real, de legendă și adevăr. Această paletă a cromaticii naționale finlandeze, apropiate de postromantism prin alternanța luminilor și umbrelor (dozate de la sclipiri la tenebre) dar și prin puternicul relief al trăirilor expresive a apărut mai puțin concludent materializată în versiunea de strictă transpunere a textului muzical semnată de tînărul dirijor spaniol, ce i-a atenuat suflul tumultuos reducînd din elanul talazurilor orchestrale, ca și din pulsația discretă, uneori misterioasă, a unor pagini de aparentă acalmie lirică, elegiacă.

Aceeași permanentă grijă de a elimina orice posibilă „extravaganță" a estompat și strălucitorul decor sonor al basmului *Pasărea de foc* ; suitei din baletul lui Stravinski i-a lipsit astfel viața, dinamismul, acel miraj făurit din sunet, culoare și gest (triadă pe care varianta de concert trebuie să o păstreze) ce se degajă din fiecare mișcare a opusului, din fiecare portret adus în prim plan. Lui Ramon Lledo i-ar fi trebuit mai multă putere de comunicare, mai multă forță de a se exprima prin muzică, o mai profundă implicare în actul interpretativ ; curajul alegerii unui astfel de repertoriu se cerea întregit și prin curajul rostirii acestuia, al trăirii sale, ce ar fi conferit vibrație gîndirii dirijorale de care tînărul muzician spaniol a dat totuși dovadă.

Aceeași „discreție" și-a pus amprenta și asupra acompaniamentului *Concertului nr. 7 în re major pentru vioară și orchestră* de Mozart avîndu-l ca solist pe Daniel Podlovschi. Cu un ton frumos, cu fraze amplu desenate violonistul a relevat o sobrietate a liniilor mozartiene, viguros afirmate, cu siguranța stilistică, expresivă și a jocului instrumental ce demonstrează un interpret matur.

Anca Ioana ANDRIESCU

https://biblioteca-digitala.ro

„Archaeus" — Panoramic XX

O formație în neîntreruptă activitate spre slujirea muzicii noi, „Archaeus" apare în concertul din 2 octombrie de la sala mare a Ateneului într-o formă remarcabilă. Concertul însuși, împănat cu *Clipele* lui Octavian Nemescu, a căpătat în contextul respectiv o neobișnuită unitate. „Momentele" muzicale respective, apărînd ca leit-motive între piesele programului creau o ambianță „quasi" repetitivă cu totul binevenită, o formă de *„quasi rondo"* pentru un concert întreg, acesta prezentîndu-se cu toate stilurile incluse ca o *„quasi suită"* foarte omogenă. De ce nu ca un *„quasi colaj"* — care azi caracterizează o bună parte a producției muzicale ?

Tastenspiele de Ștefan Niculescu, într-o interpretare viguroasă și colorată a Rodicăi Dănceanu au stat alături de *Sonata pentru vioară și percuție* de Tiberiu Olah (Ion Georgescu și Alexandru Matei) sub semnul unei gîndiri muzicale impecabil formate, definind într-o ambianță aproape comună, prin fire adînci două personalități de prim ordin, azi definitiv impuse în peisajul mondial. Consistența ideatică și marca stilistică inconfundabilă caracterizează mai ales aceste două lucruri în cadrul concertului „Archaeus", ambele venite ca un fel de *cadențe* instrumentale de înaltă virtuozitate pe lîngă bucăți consistente de ansamblu ca *Septetto*, *Quartetto* și *Quintetto* (din *„quasi opera"* de Liviu Dănceanu) care au constituit punctele centrale ale „cupletelor" din *„quasi rondo-ul-concert"* „Archaeus". O subtilă cantabilă și hipertimbrată intervenție a violoncelului solo (Anca Vartolomei în *Reverberații* de Valentin Petculescu) cu discreția și rafinamentul caracteristic compozitorului și o profund muzicală piesă de ghitară solo de Aldo Brizzi (inegalabilul Vasile Colțea) — *Serenata* au marcat alte două momente de real interes. Am mai audiat un trio — *Hudba* — pentru clarinet, percuție și pian, de Ilja Zelenka și o *Sonată pentru clarinet și fagot* de Francis Poulenc în care mai ales aportul interpreților — Vasile Mocioc, clarinet și Vasile Macovei, fagot (în afara celor deja menționați) — ne-a apărut decisiv. Dar ca în orice „quasi" rondo-spectacol (sau concert) avem „quasi" cuplete de tot felul. Calitatea acestei bogate și semnificative seri muzicale a fost fără îndoială varietatea în unitate a muzicii, echilibrul întregului program și, mai ales, bucuria pe care ți-o face de fiecare dată reîntîlnirea cu un ansamblu în permanentă evoluție, cu profesionalitatea și talentul din ce în ce mai cultivat al membrilor săi. Este, fără îndoială, meritul principal al lui Liviu Dănceanu, de al cărui nume și aport întregul acest colectiv se leagă și pe care îl salutăm cu căldură.

Nicolae BRÎNDUȘ

Rudolf Kerer — recital Liszt

Un recital de pian Liszt pe podiumul Ateneului poate constitui oricînd un moment de atracție pentru melomani mai ales cînd pe afiș figurează numele lui Rudolf Kerer — veche cunoștință a publicului nostru. Fapt demonstrat și de seara de 28 august, înscrisă în stagiunea „estivală" a Filarmonicii.

Modul în care pianistul sovietic se apropie de marele compozitor romantic impresionează deopotrivă prin tumultul exprimării — chiar dacă nu de puține ori acesta este „potolit" de dorința de a atenua din fastul retoric specific lui Liszt — și prin ancorarea în liniștea apelor adînci ale meditației. Fulguranța imaginilor efemere sau picanteria unor melodii de sorginte folclorică populează la rîndul lor universul lisztian, cu multiplele sale fațete, în miezul căruia ne-a purtat, timp de două ore, Rudolf Kerer.

Uneori l-am fi dorit poate mai prins de elanurile romantice sau de fragilitatea momentelor de reală poezie ale *Sonatei în minor*. Sub acest aspect partea a II-a (cea dintîi a mai cuprins *Funeraliile*, răscolitoare mărturie a frămîntărilor compozitorului din perioada revoluției de la 1848) a relevat o cu totul altă față a sensibilității lui Kerer. Culoarea a trecut pe primul plan. Ca mijloc de transcendere a unei realități — fie ea și poetică — și convertirea ei în problematică filozofică *(Sonetul după Petrarca)*, sau spre a surprinde imagini, impresii cărora trecerea timpului le-a îmbogățit și sedimentat — în însuși forum-ul interior al autorului — sensurile *(Valea lui Obermann)*.

Rapsodia ungară nr. 12 și *Mefisto-Vals* au trecut și ele — în mod benefic — prin „filtrul" personalității lui Kerer, jocul planurilor timbrale iluminîndu-le cele mai ascunse latențe în defavoarea purei demonstrații de virtuozitate.

M. R.

Organistul Iosif Gerstenengst

Un recital de orgă Iosif Gerstenengst înseamnă garanția măiestriei interpretative aureolată de sanctitudinea vîrstei, ceea ce s-a dovedit cu prisosință în concertul din 22 septembrie a.c., pe scena Ateneului Român.

Deși un program care nu a oferit Bach (decît în concizia unui bis), fascinația instrumentului-orchestră a atras un public numeros pentru a urmări cu atenția încordată lucrări de Dietrich Buxtenude, Paul Hindemith, Leon Boellmann și două prime audiții românești semnate de Dorian Varga și Gheorghe Firca.

Cuprinzînd numai lucrări de Buxtehude, prima parte a recitalului a gradat succesiunea pieselor în funcție de o tensiune interioară crescîndă și o amplificare a formelor și tehnicilor contrapunctice preclasice. De la *Preludiul și Fuga în sol minor*, stabilite pe sonorități ample de registrații oarecum uniforme, la *Triplul coral în re* desfășurat cu un ton estompat și hieratic, urmat de *Ciaccona în mi minor*, cu bogăția timbrelor bine și dozat variată și încheind cu *Magnificatul* arcuit în forme monumentale, organistul Iosif Gerstenengst a știut să sublinieze esența stilistică, deși pe alocuri cu unele ușoare derogări ritmice și de sincronizare.

Cealaltă parte a programului ne-a reținut atenția prin cele două piese românești prezentate de organistul Iosif Gerstenengst în primă audiție. *Fantezia cromatică „Omagiu lui Bach"* de Dorian Varga, abordînd cu pietate și pricepere travaliul contrapunctic bachian, se vădește deplin atașată tehnicii variaționale, urmărind contrastul de intensități și timbre, poate prea aglomerate în suprapuneri, dar cu deplină puritate stilistică.

Micul preludiu în la bemol — la minor pe o veche melodie din Banat de Gheorghe Firca se conturează ca un crochiu, un exercițiu de stil în spiritul aceleiași tehnici variaționale, dar pe o suprafață mai restrînsă formal, și cu grija de a pune în lumină o fermecătoare linie melodică.

Cu precizie și frumusețe sonoră a interpretat Iosif Gerstenengst *Sonata a II-a de* Paul Hindemith, deosebit de realizată vădindu-se prima parte (Vivo) a acesteia, și *Suita gotică op. 25* de Leon Boellmann,

https://biblioteca-digitala.ro

cuceritoare prin simplitatea și delicatețea *Menuetului gotic (partea a II-a)*, a maiestuozității *Introducerii* (partea I) și a melodicității și vivacității *Toccatei* finale.

În concluzie, un recital în care organistul Iosif Gerstenengst a făcut încă o dată demonstrația bogățiilor timbrale și expresive ale acestui complex și magnific instrument, orga.

Mihaela MARINESCU

Liliana Nichiteanu — Inna Oncescu

Joi, 17 septembrie, a avut loc în sala Studio a Ateneului Român un recital susținut de mezzosoprana Liliana Nichiteanu și pianista Inna Oncescu. Am fost prezentă, atrasă fiind atît de frumusețea programului anunțat — Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Fauré, Kodály, Schwaen, Felicia Donceanu — cît și de calitățile interpreților, atît Liliana Nichiteanu cît și Inna Oncescu numărîndu-se printre tinerii muzicieni frecvent implicați în viața românească de concert.

Liliana Nichiteanu — solistă a Teatrului Muzical din Galați — are o voce amplă, generoasă, caldă, frumos timbrată și inteligent mînuită. Interpreta depășește cu ușurință problemele vocale și pe cele de interpretare ridicate de pagini dificile ale genului — cum ar fi *Lied der Mignon* de Schubert sau *Après un rêve* de Fauré — abordînd cu curaj și umor chiar, și comicul unei piese ca cea aparținînd compozitorului K. Schwaen și intitulată *Katzenpastete*. Ambiția — ce ține de profesionalism! — de a reda textele poetice în original — germană, franceză, maghiară — o onorează, chiar dacă pînă la rostirea (dicția) impecabilă mai este un pas. Apreciem de asemenea, în mod deosebit, prezentarea în recital a unui ciclu de lieduri semnate de compozitoarea Felicia Donceanu, *Odinioară*, pe versuri de George Bacovia. Felicia Donceanu, maestră a liedului românesc, cere interpreților să-și utilizeze vocea ca pe un instrument cu efecte delicate sau, dimpotrivă, cu sclipiri aspre, mate, dure. Poezia lui Bacovia impune chiar această paletă expresivă deosebit de colorată. Cîntînd aceste minunate miniaturi, Liliana Nichiteanu și Inna Oncescu au colaborat intim, reușind momente de mare frumusețe.

Dacă am dori să facem cîntăreței Liliana Nichiteanu cîteva observații generale menite a o conduce către acel atît de dorit „mereu mai bine", acestea s-ar referi la unele probleme de emisie sonoră (nazalizare) pe anumite înălțimi (mereu aceleași) și de respirație (atac sau frazare) ca și la cantitatea de voce, uneori în exces (manieră de a cînta „operistic") care nu se pretează întotdeauna la delicatele sinuozități ale liedului de certă intenție camerală. În aceeași idee, sugerăm interpretei preocuparea de a lărgi în jos, către nuanțele de *p* și *pp*, gama de sonorități a vocii sale.

Inna Oncescu s-a prezentat, în seara pe care o comentăm, în dublă ipostază de solist și partener în cuplu. Referindu-ne la evoluțiile sale solistice trebuie să spunem că Inna Oncescu a interpretat *Capriciu op. 76 nr. 1* și *Intermezzi*-le *op. 119 nr. 2* și *op. 118 nr. 1, 4, 5 și 6* de Brahms cu sensibilitate și dăruire. Edificiul sonor a fost bine gîndit, corect construit, într-un suflu echilibrat. N-au existat probleme tehnice. Și totuși, am sesizat la Inna Oncescu o destul de acută reținere în fața clapelor, o permanentă cenzurare a gestului, chiar și teama de a se avînta în bogăția paginilor brahmsiene. Unul dintre motivele acestei atitudini este, fără îndoială, instrumentul. Pianul din sala Studio a Ateneului Român a fost, în această seară de recital, foarte departe de condiția sa optimă de funcționare. Intențiile interpretei se izbeau permanent de refuzul, de incapacitatea tehnică a pianului de a răspunde solicitărilor, de la rafinamentul de sonoritate la exactitatea atacului de clapă. Și nu este vorba de un simplu accident, ci de un fapt evident, ce se repetă. Este cert că instrumentul din sala Studio — un instrument de marcă — ar merita o verificare, o pregătire mai atentă din partea specialiștilor, înaintea unui spectacol cu public.

Cristina SÂRBU

TESCANI — „ORFEUL MOLDAV"

Tescani — mirifice plaiuri în care liniștea pare să emane muzică iar muzica înnobilează pacea unduitoare a acestor locuri. Încadrîndu-se într-un decor spiritual dintre cele mai adecvate (învăluit în nuanțele aurii ale acestui prag de toamnă), tulburînd doar arareori tihna acestui cadru, cele trei concerte găzduite de Așezămîntul „George Enescu" de la Tescani, reunite sub genericul „Enescu — Orfeul Moldav", au reliefat preocuparea organizatorilor (Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă Bacău, Comitetul Județean Bacău al U.T.C., Orchestra Simfonică din Bacău și Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul A.T.M.) de a contura trasee diferențiate ale peisajului nostru muzical actual; această a VIII-a ediție a manifestării a păstrat însă și o dimensiune proprie acestei frumoase tradiții: cea a evocării creației și personalității enesciene.

Afișul primei seri a alăturat „Lirica vocală enesciană și jazzul" — două orizonturi ale expresiei muzicale cam greu de asociat prin coordonate comune, astfel încît programul s-a constituit din două entități distincte, asamblate după legea contrastului.

Interesul trezit de acest periplu prin universul vocal-cameral enescian a fost sporit prin „restituirile" propuse, pagini menite să întregească biografia componistică a autorului prin elemente necunoscute încă, așa cum a fost *Cîntecul indian* tălmăcit cu finețe de soprana Georgeta Stoleriu sau corul *Waldgesang* oferit de cei patru cîntăreți invitați. În cadrul acestui generic nu puteau lipsi, firește, file din cele *Șapte cîntece de Clément Marot*; basul Viorel Ciurdea (acompaniat la pian de Silvia Savu) a atribuit celor două rafinate miniaturi selectate dimensiuni statuare, cu ecouri eroice pe alocuri — ieșite din spiritul celor șapte miniaturi camerale selectate; în timp ce tenorul Cristian Mihăilescu (secondat — ca și restul programului, de pianista Inna Oncescu) a învăluit cele două titluri alese în efuziuni de sensibilitate romantioasă, cam îndepărtate de discreția acestor bijuterii vocale, încercînd poate să camufleze momentul de „eclipsă" al glasului său. Cele *Trei cîntece opus 4* au relevat din nou intelectualizarea gestului interpretativ al mezzosopranei Ruxandra Donose ca și continua sa preocupare de a găsi datele autenticității stilistice.

Un număr închegat în sine, concertul de jazz susținut de formația *Opus 4* (Nicolae Simion, Mircea Tiberian, Eugen Nichiteanu, Cătălin Rotaru) împreună cu saxofonistul Dan Mîndrilă s-a definit prin profesionalismul și frumoasa ținută instrumentală a fiecărei prezențe, „acordate" într-un „registru" unitar — rezultat al studiului, al dialogului îndelungat și colaborării; într-un context variat, s-au remarcat și valențele componistice ale pianistului Mircea Tiberian și ale saxofonistului Nicolae Simion — cu un plus de culoare și nerv față de temele anterior semnate.

Genericul celei de a doua seri s-a numit: „Univers contemporan — virtuozitate", ambele noțiuni fiind puse în lumină de cele două recitaluri camerale

https://biblioteca-digitala.ro

ale afișului : Trio-ul „Syrinx“ — în *Suita în la minor* de Telemann — Dorel Baicu, Dorin Gliga și Pavel Ionescu materializînd sonor această transcripție cu precizie și prospețime a liniilor integrate într-un veritabil joc al timbrurilor și nuanțelor, iar în *Concertino* de Viorel Munteanu conturînd ampla respirație expresivă a acestei lucrări de accentuată tehnică și sudură a ansamblului. Iar apoi Aurelian Octav Popa în duo cu Cristina Stănescu. Naturalețea rostirii clarinetului a evidențiat strălucirea și elanul *Marelui duo concertant* de Weber, lirismul interiorizat al *Sonatei nr. 2 în mi bemol major* de Brahms, spontaneitatea și verva *Sonatei* de Poulenc, fiind însă destul de des „segmentată“ de intervențiile ușor crispate și rigide ale pianului.

Ultimul tablou al acestui „triptic“ de la Tescani l-a reprezentat concertul orchestrei simfonice din Bacău dirijate de Ovidiu Bălan, deschis în ambianța nostalgică a *Baladei* de Enescu. Evoluția celor doi foarte tineri violoniști a vrut parcă să simbolizeze una dintre fațetele numeroase ale portretului enescian : cea a copilului-interpret, cu realizările sale artistice de excepție. Echilibrul și prestanța solistică demonstrate de Alexandru Tomescu în *Concertul în mi major* de Johann Sebastian Bach au reliefat tonul plin și robustețea discursului violonistic, în timp ce arcuirile ample ale frazei lui Dan Claudiu Vornicelu au conturat distincția liniilor *Concertului nr. 5 pentru vioară și orchestră* de Mozart cu un sunet cald, delicat și cu o deosebită intuiție muzicală. În finalul programului, acuratețea și atenta dozare a sonorităților și-au pus amprenta asupra versiunii *Simfoniei în sol minor nr. 40* de Mozart, bagheta lui Ovidiu Bălan dovedindu-și fermitatea și aici, ca și în acompaniamentul paginilor concertante.

A. I. A.

MAMAIA '87

26, 27, 28, 29 și 30 august 1987. Șovăielnică, plutind, parcă într-o atmosferă de sîcîitoare incertitudini, vremea pe litoral, la Mamaia îndeosebi, părea în aceste zile mai puțin favorabilă plajei și băilor în apele mării, dar, în schimb, foarte favorabilă spectacolelor artistice între care cele prilejuite de concursul de creație și interpretare a muzicii ușoare românești, „Mamaia '87“, ocupau, firesc, un loc privilegiat. Eveniment artistic ? Da. Efectul imediat putea fi urmărit în fiecare din cele 5 seri ale concursului în care incinta Teatrului de vară din această splendidă stațiune a litoralului era plină, pînă la refuz, de un public cald, generos și competent. Factorii de organizare a manifestării (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România, Radioteleviziunea Română și Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Constanța), pot fi mîndri de modul în care au izbutit, cel puțin din punct de vedere organizatoric, să-și onoreze sarcinile specifice pe care și le-au asumat pentru pregătirea și desfășurarea acestui concurs devenit cel mai important moment de afirmare, în cadrul mai larg al Festivalului național „Cîntarea României“, a muzicii ușoare românești. Mîndri pentru calitatea artistică de ansamblu a spectacolelor de concurs și a recitalurilor, pot fi și factorii — să le zicem — de specialitate cum sînt regia artistică (Bițu Fălticineanu), scenografia (Cornel Ionescu), redactorii muzicali (Eugen Aron, Mariana Șoitu), regizorii de sunet, formațiile orchestrale conduse de Cornel Popescu, Alexandru Vilmany și Ionel Tudor, care au realizat înregistrările negativelor de orchestră, interpreții din ambele secții ale concursului și din recitaluri.

Pentru tinerii soliști participanți la secția de interpretare s-a dovedit, și în acest an, utilitatea creșcînda a cursului intensiv de pregătire complexă (tehnică vocală, interpretativă, arta actorului, estetica interpretării vocale, mișcare scenică etc.) pe care îl organizează, începînd cu anul 1986, Centrul special de perfecționare al cadrelor de pe lîngă C.C.E.S. și Teatrul „Constantin Tănase“ sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Este o inițiativă menită să asigure concurenților un minimum de îndrumare la un superior nivel de specialitate pedagogică și profesională, în tainele descifrării și redării corecte a mesajelor artistice conținute de muzică și textele interpretate. Profesorii Georgeta Stoleriu, Marina Mirea, Elena Dima și Camelia Dăscălescu (canto) ; Sergiu Dan Pop (dicție și arta actorului) ; Viorica Chiș și Mihaela Feher (mișcare scenică și balet) ; Ion Martha (machiaj) ; Petre Munteanu, Dumitru Lupu și Magda Boboc (corepetiție) au vădit în susținerea cursului de care vorbim atît în pregătirea Concursului „Mamaia '86“ cît și în cel pentru „Mamaia '87“, nu numai pricepere care pe unii dintre ei i-a consacrat în ierarhiile superioare ale învățămîntului artistic românesc ci și o apropiere caldă generoasă și de suflet față de elevii lor. Rezultatele s-au putut vedea în nivelul calitativ foarte bun la care au evoluat participanții ultimelor două ediții ale concursului și — aș spune —, cu deosebire în nivelul demonstrat la secția de interpretare „Mamaia '87“.

Persistența cu care ecourile acestei manifestări continuă să stăruie în mintea noastră, mobilizîndu-ne interesul și gîndul analitic pentru o obiectivă așezare a ei în contextul vieții artistice naționale, este, cred, un argument în plus în favoarea calității și caracterului ei de eveniment artistic, pledează în sensul necesității de perfecționare a ei ca modalitate eficientă de stimulare și afirmare a valorilor în domeniul creației și interpretării muzicii noastre ușoare. Spun aceasta pentru că sînt încă unele importante aspecte ale concursului care privesc logica însăși a competiției și care continuă să se afle în faza unor imperfecțiuni vizibile. O oarecare labilitate a criteriilor axiologice face încă să prevaleze o concepție de nivelare a valorilor ceea ce, firește, poate substitui atributele obiectivității și ale profesionalității cu cele ale generozității și sentimentalismului. Este adevărat, după cum spunea la vremea lui și Immanuel Kant, că adevărul logic se întîmplă să nu corespundă întotdeauna unui punct de vedere estetic. Măsura în care cele două adevăruri — logic și estetic —, pot fi îmbinate fără riscul suspiciunii, nu a putut fi încă stabilită de nici un savant și nici chiar de cei mai mari esteticieni. Certitudinea estetică este subiectivă *(de gustibus non disputandum)*, pe cînd adevărul logic nu poate fi decît obiectiv. În absența unei corelații pe temei axiologic între logică și estetică, adică între profesionalitate și gust este posibil un soi de frivolitate a comportamentului apreciativ, un fel de amestec a ceea ce este cu ceea ce nu este important, încît nu se pot stabili ierarhizări. Și dacă teama de faptul că *veritas odium parit* (adevărul aduce ură) cum spuneau latinii, implică, automat și timiditatea punctului de vedere logic, atunci pentru a nu da exclusivitate dictonului, tot latin *„victis honor“* (glorie învinșilor), sugerăm necesitatea unei regîndiri a modului de alcătuire a juriilor și, deopotrivă a sistemului de jurizare, astfel încît, în viitor, să fie eliminate pe cît posibil nu subiectivitatea estetică, ci subiectivismul determinat de jocul unor interese mai puțin estetice.

Revenind însă din paranteza pe care mi-am îngăduit-o cu sentimentul profund al respectului față de eforturile pe care organizatorii le fac pentru a conferi concursului calitatea — cum am mai spus — unui veritabil eveniment artistic cu caracter bilanțier și sărbătoresc, mă voi referi pe scurt la cele două secții ale concursului și la cîteva recitaluri în afara concursului, manifestări care, la un loc au indicat

https://biblioteca-digitala.ro

nivelul foarte bun la care se află, în prezent, creația și interpretarea muzicii noastre ușoare și, de asemenea, existența în rîndurile tinerilor interpreți și compozitori a unor talente și a unui potențial creator de-a dreptul impresionante. Cele 39 de piese din concursul de creație, cele 56 de piese din concursul de interpretare, dintre care 28 în primă audiție și alături de ele cele peste 50 de cîntece prezentate în recitaluri au dat măsura cantitativă (aproape 150 de lucrări de cele mai diverse stiluri și tematici) și calitativă a stării de competitivitate, pe plan internațional, în care se află creația românească în acest deosebit de popular domeniu al muzicii. Principalele aspecte de competitivitate vizează sinceritatea inspirației, frumusețea melodică, bogăția ritmurilor congruente celor mai semnificative stiluri și tehnici afirmate pe mapamond, lirismul expresiei și umanismul profund al mesajului. Alături de compozitori s-au afirmat și se afirmă, cu simț poetic în continuă creștere și cu exigențe constructive — stilistice, literare și gramaticale —, de asemenea sporite autorii de texte care par a fi hotăriți să iasă din faza însăilării de cuvinte goale ce din coadă vor să sune spre a-l parafraza pe marele Eminescu.

Lucrul cel mai greu în artă este cucerirea simplității. A simplității prin care se poate pătrunde, credibil și convingător în mintea și sensibilitatea oamenilor. Creația fie ea și de muzică ușoară sau, mai ales de muzică ușoară, are nevoie de simplitate și sinceritate, virtuți ce pot fi dobîndite, cu sau fără voința explicită a compozitorilor și poeților de talent, dacă aceștia se găsesc într-un contact permanent cu realitatea timpului lor, cu dinamica evoluției spirituale ai căror martori sînt. Pentru aceasta creația solicită — ceea ce compozitorii și poeții noștri cei mai valoroși au și demonstrat —, o concentrare extraordinară, o putere miraculoasă de a articula elementele producției imaginative în sisteme sonore de comunicare directă și emoțională. Desigur, nu tot ce se produce în muzica noastră ușoară poate avea girul viabilității. În ansamblu însă calitatea acestei muzici este deosebit de bogată în valori autentice, variată în modalități și personalități creatoare și avînd o demnitate aparte circumscrisă unui inconfundabil specific național. Clișeele tematice sau lingvistice parvenite în muzica noastră ușoară pe filiera unor stiluri de împrumut, nu în spiritul ci în litera lor, se pierd fără semnificație în universul valorilor autentice.

Promițătoare s-au dovedit a fi cîștigurile dobîndite de concurs și în latura creației interpretative. Cei 28 de concurenți la secția de interpretare a concursului (25 soliști individuali și 3 grupuri) au adus cu ei mărturia unor talente de certă valoare, apărute și descoperite în diverse concursuri județene și interjudețene și, mai cu seamă, pe scena Festivalului național „Cîntarea României". Efortul acestor tineri de a fi ei înșiși (efort ajutat și de cursul intensiv de care aminteam mai înainte) a conferit evoluțiilor interpretative originalitate, a condus la conturarea — cu puține excepții —, a unor personalități distincte, viabile stilistic și sub raportul modernității. În această ordine de idei aș aminti vitalismul scenic de factură incipientă a lui Daniel Iordăcheoaie și al Ninei Doroftei, muzicalitatea și rafinamentul vocal al Marilenei Dobre, Corinei Mathia, Florinei Cupșa, Ancăi Turcașiu și Ramonei Bădescu, căldura și farmecul discret al glasului lui Cătălin Crișan, inteligența scenică și ampioarea registrului vocal dovedite de Alina Mavrodin, Eliza Penuașu, Angela Stoica, tenacitatea și vigoarea pregătirii muzical-scenice arătate de Luminița Raclariu, Otilia Rădulescu, Nina Șerban, Aura Buiac, Florentina Pocora, Monica Măceanu și Grupurile „Ton" și „Stil", finețea și distincția vocii și sensibilității ce au caracterizat evolutiile Leliei Florescu, Roxanei Vulpescu și Luminitei Halip, toate aceste însușiri configurînd o paletă stilistică și de temperamente interpretative cu ample disponibilități pentru dezvoltări viitoare.

Recitalurile, pe lîngă calitatea lor de momente de spectacol complementare serilor de concurs, pe lîngă rolul lor de a oferi publicului posibilitatea reîntîlnirii cu vedete consacrate ale genului, cum sînt Mirabela Dauer, Corina Chiriac, Eva Kiss, Cornel Constantiniu, Mihai Constantinescu, la care nu e cazul să mă refer aici, au prilejuit și confirmarea ideii de continuitate în arta interpretării muzicii noastre ușoare prin aportul noilor generații de interpreți. Deosebit de expresiv în acest sens a fost recitalul Loredanei Groza — deținătoarea Trofeului „Mamaia '86". Loredana a fost strălucitoare, vivantă și comunicativă, vădind o rapidă evoluție în plan profesional; ea are mobilitate și grație scenică izvorîtă dintr-o inteligență artistică deosebită; ea are o energie vitală proprie doar marilor vedete ale muzicii ușoare moderne. În acest sens recitalul său cuprinzînd muzici de Dan Bejzadea, Alexandru Simu și Adrian Enescu a constituit cîmpul de afirmare plenară a complexelor ei virtuți tehnico-interpretative. Ea a dovedit că știe să se autocultive într-o perpetuă stare de creativitate pentru a smulge sunetelor și ritmurilor muzicale un colorit nou, o flexibilitate cu sens convingător, o lumină capabilă să le înnobileze semnificațiile și să le faciliteze un impact emoțional și rapid cu publicul.

În rîndul excepțiilor se înscrie și recitalul susținut de Adrian Daminescu, o voce, un temperament și o inteligență de anvergură care îl situează pe tînărul interpret în rîndul celor mai buni pe care muzica ușoară românească i-a avut și îi are. Este de asemenea de amintit recitalul cuplului Ștefan Hrușcă — Vasile Șeicaru, recital ce a avut darul de a ne reaminti ce farmec poate avea simplitatea și sinceritatea în muzică.

N-aș dori să închei aceste rînduri fără a sublinia calitatea impecabilă a prezentării datorate farmecului scenic, inteligenței și spontaneității lui Octavian Ursulescu, precum și eforturile meritorii depuse de Casa de discuri „Electrecord" pentru a oferi publicului prezent la Mamaia setul complet de discuri conținînd melodiile prezentate în concursul de creație. Toate acestea au făcut, repet, ca ediția din acest an a concursului de la Mamaia să beneficieze de atributele evenimentului artistic, ale unui eveniment așteptat și apreciat ca atare de cei aproape 10.000 melomani care l-au urmărit la fața locului.

Vasile DONOSE

Concursul interjudețean al corurilor bărbătești „Sabin Drăgoi" — Timișoara 1987

Prefațînd deschiderea unei noi stagiuni muzicale la Timișoara, un eveniment artistic inedit a sporit frumusețea spirituală a orașului, a Banatului, care iată continuă a fi o „Țară a corurilor". Două zile din septembrie, 12 și 13, a răsunat gongul primei ediții a Concursului coral interjudețean „Sabin Drăgoi" destinat ansamblurilor corale bărbătești. Din inima acestui pămînt zămislitor de cîntec, în satele și orașele căruia rezonau în deceniile trei, patru și cinci ale secolului nostru, 180 de coruri și 60 de fanfare, a fost lansat semnal de emulație în cînt, spre pretutindenile spațiului românesc. Numele lui Sabin Drăgoi, unul din marii muzicieni români ai veacului nostru, cea mai marcantă personalitate muzicală care a activat mai bine de un sfert de secol la Timișoara ca pedagog, dirijor de cor și com-

https://biblioteca-digitala.ro

pozitor, este efigia concursului ce onorează și obligă în același timp. Momentul declanșării primei ediții a acestui nou concurs coral nu este întîmplător; el se suprapune cu aniversarea unui deceniu de activitate a coralei bărbătești „Sabin Drăgoi" a Casei de cultură a municipiului Timișoara. Corala care poartă numele compozitorului a luat ființă în anul 1977 în climatul de efervescență creatoare generat de Festivalul național „Cîntarea României", reunind iubitori ai artei corale din diverse categorii sociale și profesionale, înfrățiți în idealuri, în cîntul patriei străbune. De la înființare pînă în prezent corala „Sabin Drăgoi" poartă amprenta talentului, eficienței și iscusinței de a valorifica cu voluptate sonoritățile specifice ansamblului de voci bărbătești, a dirijorului său Diodor Nicoară. Corul a avut o evoluție spectaculoasă în asimilarea unui repertoriu bogat, creația românească beneficiind de o reprezentare esențială: I. Vidu, S. Drăgoi, T. Brediceanu, N. Ursu, M. Negrea, I. D. Chirescu, Gh. Dumitrescu, M. Hoinic, I. Odăgescu, V. Spătărelu etc. Din literatura muzicală universală, în repertoriu figurează lucrări de Beethoven, Schubert, Verdi, Gounod, Berlioz, Weber Orff ș.a. Mobilitatea stilistică și calitatea interpretărilor s-au cizelat în timp scurt pe diferite scene timișorene, în întreprinderi, case de cultură, cămine culturale din județ și din țară. Eforturile corului au fost încununate în mod firesc cu șase titluri de laureat și premiul I în Festivalul național „Cîntarea României" și cu titluri de laureat la alte festivaluri și concursuri corale interjudețene. Cu o asemenea „carte de vizită" corala „Sabin Drăgoi" a fost investită și ca mesageră a cîntului coral românesc peste hotare, participînd la concursul coral internațional Béla Bartók (R. P. Ungară — Debrețin, 1978), Festivalul internațional „Bemus" (R. S. F. Iugoslavia — Belgrad, 1979) sau turneul de concerte din R. D. Germană (Gera, 1985).

Ideea organizării concursului coral „Sabin Drăgoi" la Timișoara a prins contur în sînul coralei cu același nume și a fost cultivată de neostoitul său dirijor Diodor Nicoară cît și de președintele formației, Iosif Țeicu, devotat cîntăreț și corist. În cadrul fertil al Festivalului național „Cîntarea României", bucurîndu-se de sprijinul total al organelor județene de partid și de stat, prima ediție a concursului a avut un neașteptat ecou în județele patriei. Revelația nu a constat în numărul formațiilor prezente pe scena minunatului studio de concerte al Liceului de artă „Ion Vidu", ci în repertoriul de o înaltă exigență pe care l-au prezentat la un înalt nivel interpretativ.

Prima zi a concursului s-a constituit într-un medalion „Sabin Drăgoi". Luările de cuvînt, vibrînd de fiorii comunicării directe, au pledat pentru actualitatea frapantă a creației marelui compozitor. La tribună s-au succedat Nicolae Boboc — *Locul lui Sabin Drăgoi în panteonul muzicii românești*, Dumitru Jompan — *Sabin Drăgoi și anii șederii la Deva*, Mihai Drăgoi — *Sabin Drăgoi și Banatul* și Rodica Giurgiu — *Sabin Drăgoi, animator al mișcării corale bănățene*. Latura vie a medalionului a fost întrupată de un concert susținut de corul Filarmonicii „Banatul" și corala bărbătească „Sabin Drăgoi", dirijate de Diodor Nicoară, concert al cărui program a cuprins lucrări semnificative ale compozitorului. Au răsunat *Bănățeana*, *Trandafir de pe răzoare*, *Lăsai pușca ruginită* ș.a. și în original pe cor bărbătesc *Idilă bihoreană*, *Lae chiorul*, *Așta-i doru* și *Bată-mi-te bătrînețe*, din care au reieșit cunoscutele aptitudini virtuale ale dirijorului D. Nicoară pentru unduirea de cîntec românesc, cu un rafinat simț al doinei și jocului.

În ziua concursului propriu-zis sarcina juriului alcătuit din Radu Paladi, compozitor, președinte, Mircea Neagu, compozitor, Stelian Olariu, dirijor Nicolae Boboc, dirijor și compozitor, Achim Penda folclorist, Remus Tascău, dirijor și Ladislau Csizmarik, instructor, secretarul juriului, nu a fost ușoară în departajarea corurilor concurente. Trei ansambluri de mare forță artistică au cucerit Trofeul primei ediții a concursului și anume: „Armonia" din Cluj-Napoca, dirijor Emil Maxim, „Armonia" din Brăila, dirijori Petrișor Beschea și Lucian Șoancă și Corala „Sabin Drăgoi" din Timișoara, dirijor Diodor Nicoară. Alte patru formații au fost răsplătite cu premii speciale: Ansamblul artistic ostășesc „Albatrosul" din Mangalia, dirijor Marin Hudițean, corul căminului cultural din Slatina-Nera, județul Caraș-Severin, dirijor Nicolae Chirilă, corul „Zărandul" al veteranilor de război, din Arad, dirijor Gheorghe Fluieraș și corul întreprinderii „Unio" din Satu-Mare, dirijor Petru Vacarciuc.

Augmentînd atmosfera sărbătorească a celor două zile, în care la Timișoara s-au verificat strălucite valențe ale muzicii corale bărbătești, într-un gest de nobilă comuniune am ascultat recitalul coralei feminine „Primăvara" din Piatra Neamț, dirijată de Ada Beatrice Chicu și al corului mixt al clubului C.F.R. din Timișoara, dirijat de Doru Murgu.

Epilogul a aparținut corului sărbătorit, care într-un concert de gală a făcut selecția unor lucrări corale reprezentative pentru compozitorii bănățeni, spațiu artistic dominat cu autoritate de Diodor Nicoară, dirijorul reușind o nouă performanță în a crea și transmite spontan fiorul interpretativ.

Ovidiu GIULVEZAN

COSTINEȘTI

Gala tinerilor concertiști (ediția a 41-a)

În mod cert, susținerea unei premiere artistice presupune, în egală măsură, o grijă specială din partea organizatorilor și o pregătire deosebit de temeinică a evoluțiilor interpretative. Căci, în trecutul sezon estival, între 9 și 12 august, în sala „Forum" de la Costinești, cea de a 41-a ediție a concertelor grupate sub genericul „Gala tinerilor concertiști" s-a constituit într-o veritabilă premieră în ceea ce privește natura directă, realmente vie, stimulatoare în ambele sensuri, a relației interpret-public. Iar publicul de la Costinești, publicul tînăr al acestei stațiuni de vacanță, a putut să angajeze o relație spontană, nesofisticată, lipsită de orice fel de idei preconcepute cu tinerii interpreți, urmărind și răsplătind cu căldură evoluțiile acestora. Să apreciem, de asemenea, cadrul organizatoric impecabil, datorat stăruințelor lăudabile, angajate, ale conducerii stațiunii tineretului din Costinești ca și selecția repertorială de autentică atracțiozitate, selecție datorată Colegiului criticilor muzicali din A.T.M. Astfel, după gala de poezie, după cea a tinerilor actori, cea de teatru și de film, Costinești a găzduit în vara trecută una dintre cele mai importante reuniuni artistice ale tinerilor noștri interpreți, însoțiți și de această dată de critica muzicală de specialitate, reprezentată de distinși mînuitori ai condeiului, criticii muzicali Iosif Sava, Elena Zottoviceanu, Eugen Pricope, Anca Ioana Andriescu, Veronica Zbarcea, Luminița Cioacă precum și de o echipă de transmisie și înregistrare a Radioteleviziunii Române, instituție ce asigură în continuare cea mai importantă platformă de lansare, de promovare pentru tinerii noștri muzicieni.

Așa dar, primele două concerte de la Costinești au fost axate pe creația maeștrilor clasicismului vienez Haydn și Mozart, alături de care au fost prezentate lucrări semnate de Rossini și Dinu Lipatti cu sens de omagiere, în acest din urmă caz, a personalității

https://biblioteca-digitala.ro

marelui muzician român de la a cărui naștere se împlinesc, în această perioadă, 70 de ani.

Să apreciem, la începutul derulării momentelor primelor două concerte, gestul marelui nostru clarinetist Aurelian Octav Popa, de a accepta participarea la această „gală" în calitate de invitat de onoare; *„Introducere și variațiuni" pentru clarinet și orchestră* de Rossini a beneficiat de acel inimitabil farmec de care dispune artistul în conducerea elegantă, atît de inspirată a cantilenelor, fapt evidențiat în special în partea mediană, lentă, a *Concertului în la major* de Mozart. Iar în ceea ce privește stabilirea cadrului stilistic trebuie apreciat din capul locului că dirijorul Paul Staicu, Orchestra simfonică din Constanța au realizat o susținere adecvată, de un remarcabil bun gust, de o suplețe și o promptitudine realmente impresionantă privind stabilirea relației interpretative cu tinerii muzicieni.

Instrumentist al colectivului simfonic craiovean, laureat al Concursului „G. Dima" de la Cluj-Napoca, ediția 1986, oboistul Florin Ionoaia dezvoltă o relaționare eficientă între calitatea de excepție a tonului — de o fermitate aproape „trompetistică", dar bogat timbrată, pe de o parte, și maleabilitatea frazării, pe de alta; *Concertul în do major* de Haydn a fost realizat, astfel, cu o claritate a gîndului artistic ce servește construcția de ansamblu dar luminează detaliile planurilor sonore cu sentimentul unei siguranțe suverane. Sînt aspecte pe care le-am urmărit și în cîntul sopranei Simina Ivan, solistă a Teatrului de Operetă din București, studentă a Conservatorului din Capitală, deținătoare a premiului I obținut la concursul de canto de la Paris din vara lui 1986. Deși glasul nu dispune de o apreciabilă amploare, cele două arii din operele *Nunta lui Figaro* (Suzana, actul IV) și *Răpirea din serai* (Constanze, actul I), au fost realizate cu acea atent stăpînită știință a stilului ce susține viața interioară a personajului, asigurînd, totodată, echilibrul contururilor melodice, prospețimea evoluției vocale.

Laureată recent, la Craiova, cu marele premiu „Dinu Lipatti", violonista Luminița Rogacev — absolventă, în 1987, a Conservatorului bucureștean — dispune de o impresionantă forță a comunicării, forță ce alimentează fiecare frază muzicală pe care o „rostește" tînăra interpretă; entuziasmantă a apărut, în realizarea *Concertului nr. 5, în la major* de Mozart, anvergura expresiei ce animă datele discursului muzical. Vibrația artistică de temeinică fundamentare lăuntrică devine aici constructivă atît la nivelul trasării atît de captivante a reliefului mare al lucrării cît și la acela al „angajării" unor culori timbrale atît de eficiente în diferențierea planurilor sonore, la luminarea evoluțiilor armonice.

* * *

Aceeași bună stăpînire a datelor stilului mozartian o putem distinge și în cazul pianistei Valentina Sandu; *Rondo-ul concertant în la major*, o partitură — din păcate — foarte rar prezentă în sălile noastre de concert, a dispus nu numai de claritatea formulării pianistice ci și de o sensibilă timbrare a tușeului, de o eleganță dezinvoltă a susținerii evoluției muzicale. *Concertone pentru două viori și orchestră* de Mozart face și acesta parte din șirul lucrărilor marginalizate în viața de concert; contemporană cu binecunoscutele concerte pentru vioară ale maestrului din Salzburg, lucrarea constituie, într-un anume fel, un comentariu propriu asupra genului de concerto grosso. Și totuși concertarea cameral de tip baroc dispune aici de o evidentă etalare solistică, în special în cazul celor două viori. Este îmbucurător de observat că cei doi violoniști, Liviu Prunaru — recent admis cu cea mai mare medie în Conservatorul bucureștean — și Mihail Ghiga, actualmente elev în ultimul an al Liceului de artă „George Enescu", au știut să etaleze în fapt sonor atît caracteristicile particulare cît și cele de stil ale lucrării; mă gîndesc la pregnanța solistică virtuoză — în cazul primului, la interiorizarea lucidă de tip cameral — în cazul celui de al doilea, la coordonarea muzicală unitară privind construcția discursului muzical, aspect datorat în importantă măsură zelului profesional atît de eficace al dirijorului Paul Staicu. Să apreciem — în finalul primei părți a acestor notații — sensibilitatea inteligent întreținută pe care o probează pianista Manuela Mihăilescu, deși partitura *Concertino-ului în stil clasic* de Dinu Lipatti a fost redată cu acea timiditate ce decurge din tatonarea reciprocă, nu întotdeauna sigură, dintre solist și orchestră.

D. A.

* * *

Concertul cameral (11 august 1987) care a întrerupt șirul simfonicelor a permis tinerilor interpreți să se manifeste și în acest domeniu de substanțialitate concentrată. Un program dens a selectat opere esențiale — Bach, Mozart, Schumann, Schubert, George Enescu, într-o frumoasă seară de muzică care a început sub un frontispiciu ce onorează întotdeauna — Bach: *Preludiu* și *Loure* din *Partita pentru vioară solo în mi major*. Liviu Prunaru — proaspăt student al Conservatorului bucureștean — este o natură muzicală spontană, comunicativă, ajutată de posibilități tehnice naturale și de un sunet robust; el a dat relief caracterului concertant, spectaculos al scrieturii *Preludiului*, în contrast cu delicatețea țesăturii polifonice din *Loure*, cu o siguranță care promite o dezvoltare de anvergură. Mihail Ghiga — încă elev pe băncile Liceului de artă din București — în *Sonata în mi minor KV 304* de Mozart — operă sobră, de amploare sonoră dar lapidară în formă — a demonstrat o cultură stilistică și o calitate a gîndirii muzicale de ținută. Soliditate a construcției, logică a frazării, sensibilitate reținută în cantilene vorbesc despre o atitudine intelectuală de maturitate față de actul interpretativ. Dobîndirea unui plus de spontaneitate îl va aduce desigur pe tînărul interpret la acea stare de echilibru dorită între elaborare și elan.

Acest echilibru propice ca și raportul optim între concretul instrumental (de mare dificultate) și libertatea cîntului a fost găsit și credem stabilizat — în viziunea Luminiței Petre-Rogacev asupra *Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* de George Enescu. Interpretarea tensionată dar suplă a dat viață culorilor fugitive, detaliilor de plasticitate ale textului dar și învolburărilor dramatice, cu un suflu de autentică inspirație. Este o versiune ce se profilează ca unul dintre viitoarele repere din viața lucrării pe podiumurile de concert ale țării și din evoluția tinerei artiste. Confruntat cu dificultățile majore ale partiturii, Dragoș Mihăilescu la pian, cu tot handicapul unei colaborări ad-hoc și al unui pian necorespunzător, a reușit să obțină momente de reală frumusețe. Remarcabilă a fost contribuția sa, în aceleași condiții, și la *Sonata* de Mozart amintită mai sus, unde limpezimea contururilor, calitatea sunetului ne-au făcut să uităm de neadecvarea instrumentului.

https://biblioteca-digitala.ro

Simina Ivan — așa cum premiul I obținut de curînd la un concurs la Paris a confirmat-o — s-a arătat o interpretă de rafinament a melodiei franceze, în cele două piese de Jacques Leguerney *(Au sommeil* și *Je vous envoie)*. Ca și în *Languir me fais* din ciclul enescian pe versuri de Clément Marot, pronunția impecabilă, atacul delicat, transparența emisiei, fluența rostirii, eleganța frazării (și de ce nu și a prezentării) au convins de aderența ei la acest repertoriu foarte particular, care cere o îmbinare strînsă între măiestrie și cultură. În universul total deosebit al *Margaretei la vîrtelniță* de Schubert, talentul scenic al artistei și-a spus cuvîntul, transgresînd însă oarecum hotarele liedului.

În ultima seară a Galei (12 august 1987) ne-am reîntîlnit cu orchestra simfonică din Constanța sub conducerea lui Paul Staicu, pentru un program de muzică romantică, de strălucire instrumentală. În *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* de Paganini, Koppandi Jenö, student la Conservatorul clujean, a străbătut cu o velocitate și o acurateță demne de invidiat dificultățile acrobatice ale partiturii. Calitățile sale de virtuozitate — obținute printr-o disciplinare atentă a unor mijloace naturale — ar avea numai de cîștigat din dezvoltarea imaginației sonore și a unei aprofundări a expresiei. Violoncelistul Florică Costinel a abordat cu aplomb și comunicativitate *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski, într-o viziune pasională care valorifică îndeosebi ceea ce este expresie directă în litera partiturii. Dar cum primul pas al actului interpretativ este controlul asupra emisiei sunetului și bineînțeles și al celorlalți parametri ai limbajului instrumental, se impune o atitudine mai lucidă față de partitură și de cerințele ei. În *Concertul nr. 2 în fa minor* de Chopin, Dorina Bindea, stăpînă pe o tehnică îngrijită, a reliefat cu bun gust poezia arzătoare a muzicii dar și somptuozitatea ei pianistică. Un dialog suplu cu orchestra, o frazare limpede și elegantă, finețea trecerilor într-un arc constructiv susținut cu știința dozajelor au contribuit (dincolo de unele mici inegalități datorate poate și unei insuficiente experiențe de scenă) la realizarea unei versiuni de calitate. Iată o tînără pianistă care s-ar cuveni să intre mai des în circuitul vieții muzicale.

Atracția exercitată de vocea umană asupra publicului s-a observat din nou în primirea caldă făcută ariilor verdiene interpretate de Emilia Ciurdea, cu știința de a reliefa valorile expresive ale textului și cu strălucire vocală.

Couperin spunea că „nimic nu-i mai plăcut pentru tine însuți, nimic nu te leagă mai mult de ceilalți decît faptul de a fi un bun acompaniator. Dar ce nedreptate ! El este ultimul pe care-l lăudăm la un concert". Fără să putem îndrepta această nedreptate a istoriei, trebuie să relevăm dăruirea artistică, competența, profesionalitatea cu care orchestra simfonică din Constanța și dirijorul ei, Paul Staicu, au însoțit această Gală ca și în alți ani, conlucrînd fructuos cu soliștii, sprijinindu-i în momentele dificile, salvînd chiar unele mici accidente de parcurs, într-un spirit de colaborare generoasă.

Dacă mai adăugăm la aceste manifestări și întîlnirile cu studenții români și străini în cadrul ASC sau la Clubul studenților de la Arhitectură, putem conchide că „Gala tinerilor concertiști" de la Costinești, ediția I, a fost o reușită care s-a bucurat de un public foarte numeros (sala „Forum" dovedindu-se abia încăpătoare) și de o atmosferă de autentică dragoste de frumos.

Elena ZOTTOVICEANU

ARAD

Gala tinerilor concertiști (ediția a 42-a)

Defilarea tinerilor virtuozi a început cu Daniel Goiți, pianist pe care l-am remarcat încă de acum cîțiva ani, la preselecția și apoi în desfășurarea întîlnirii „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, cînd venise de curînd din Banatul natal și intrase în clasele Liceului de artă din Cluj-Napoca. Daniel Goiți este astăzi un element fruntaș al Conservatorului „Gh. Dima" și și-a dezvoltat din plin aptitudinile de instrumentist de mare soliditate și bravură solistică redutabilă. Aceste calități și le-a dovedit în parcurgerea paginilor *Concertului nr. 2, în do minor* de Rahmaninov, clădit mai mult în linii pure decît în detaliile unor trăiri romantice exacerbate. Goiți este un temperament echilibrat și puternic, susceptibil să lumineze îndeosebi componentele de natură arhitectonică ale lucrărilor tălmăcite —și poate că preocuparea de viitor pentru un colorit sufletesc mai diferențiat, pentru o calitate interioară a lirismului ar completa spectrul resurselor sale interpretative, aflate în plină perioadă de formare. Din Iași, mai tînărul său coleg Samir Golescu, abia ieșit de pe băncile Liceului de artă „Octav Băncilă", a dovedit că merită din plin să se numere acum printre studenții Conservatorului „George Enescu". Tălmăcirea *Concertului nr. 1, în si bemol minor* de Ceaikovski a fost captivantă prin strălucire, căutarea și găsirea concreteței sonorităților, ardoarea incandescentă a impulsului. Samir Golescu pare un talent complet, înclinat deocamdată cu deosebire spre paginile de virtuozitate spectaculoasă (în „bis" s-a confruntat cu dificilul *Mephisto-Vals* de Liszt) dar fiind deschis tuturor posibilităților de aprofundare, bazat fiind pe o înzestrare instrumentală ieșită din comun. Descoperirea unui talent de asemenea putere de comunicare este stimulatoare și relevantă.

În ambele programe simfonice, din 9 și 10 septembrie, am regăsit cu plăcere îndemînarea intrumentală și muzicalitatea de excepție a clarinetistului clujan Liviu Gocan, distins anul trecut cu prilejul concursului de interpretare „G. Dima" și afirmat ca membru al Filarmonicii din cetatea culturii transilvane. Dacă în *Introducere și variațiuni* de Rossini mai erau detalii de perfectat, mai cu seamă în dialogul cu orchestra, redarea *Cîntecului lung* de Cornel Țăranu a pus din plin în valoare originalitatea valoroasei lucrări (întemeiată pe contactul de substanță cu valorile folclorice), una din contribuțiile de primă mînă la îmbogățirea literaturii românești, de fel neglijabilă, a clarinetului. Este un exemplu

https://biblioteca-digitala.ro

al faptului că tălmăcirea pe măsură a paginilor românești se poate constitui în eveniment indiscutabil al reuniunilor concertistice de felul celei arădene.

Am mai ascultat la Arad o tînără violoncelistă clujeană de serioasă formație, Diana Ligeti, care ne-a prezentat o creație contemporană mai rar abordată de instrumeniștii noștri, *Concertino pentr uviolonccel și orchestră* de Serghei Prokofiev. Fără îndoială că stilul marelui compozitor sovietic presupune o redare mai incisivă și spirituală decît cea furnizată de solista noastră, care în compania orchestrei mai are, firesc, de cîștigat în amploare a tonului și personalitate definit conturată a cîntului. În schimb, ea a apărut avantajată pe parcursul programului cameral din 11 septembrie, cînd abordarea unor pagini de J. S. Bach și a *Solo-sonatei* de Anatol Vieru a avut o noblețe a sentimentului și a vădit o înțelegere muzicală de maturitate.

Colega de Conservator a Dianei Ligeti, flautista Adriana Petrescu, este formată la reputata școală de suflători clujeană și a redat paginile *Concertului în sol major* de Mozart cu fluență și transparență ; totuși, i se cere pe viitor o putere de convingere sporită, trăirea mai plină și diversificată a muzicii, atribute care vor întregi o educație artistică aleasă.

Vioara a fost reprezentată în „Gala" arădeană de Liviu Prunaru, care întruchipează așteptările noastre deosebite adresate generației de tineri virtuozi ai arcușului, intrați la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. Dacă în *Concertul nr. 2* de Mozart poate fi dorită o conturare mai deplină a textului (de altfel Mozart pune probleme deosebite tuturor interpreților acestei muzici de rigoare stilistică și exigență a permanentei vivacități, filele bachiene din concertul cameral de a doua zi ne-au adus o satisfacție sporită, iar tălmăcirea dificilei *Sonate a VI-a* pentru vioară solo de Ysaye a fost entuziasmantă, dovedind că locul cîștigat de Liviu Prunaru în „plutonul" tinerilor violoniști se va consolida fără îndoială odată cu anii de Conservator.

Am avut, la Arad, bucuria de a asculta pe unul din cei mai buni organiști ai noștri, brașoveanul Eckart Schlandt, într-o formă deosebită, paginile de J. S. Bach și Max Reger fiind interpretate nu numai cu o stăpînire suverană a formei și detaliilor ci și cu o ritmică vitală (destul de rar prezentă la frecventatorii acestui masiv instrument) și cu o forță de transmitere a bucuriei muzicale-irezistibilă. Ceea ce a făcut ca „Gala" să se încheie și să culmineze în accente sărbătorești, onorînd aura de eveniment cultural a frumoasei întîlniri.

Alfred HOFFMAN

PIATRA NEAMȚ

„Vacanțele muzicale" la a XVI-a ediție

Așteptate, an de an, cu mult interes, „Vacanțele muzicale la Piatra Neamț", organizate de Conservatorul „George Enescu" din Iași și de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Neamț (de obicei între 27 iunie — 12 iulie), au intrat de mult în tradiție și în conștiința publicului meloman pietrean, ele aflîndu-se deja la a XVI-a ediție. Pentru un oraș cu atîtea frumoase tradiții culturale, dar care este lipsit de instituții muzicale profesioniste, manifestările „Vacanțelor" vin să aducă periodic acel suflu al artei menit să contribuie la evoluția gustului artistic al locuitorilor acestor meleaguri și în domeniul marii muzici. Făcînd operă de elevată educație muzicală, studenții Conservatorului ieșean cîștigă și ei, prin confruntările cu un public tot mai exigent și prin obținerea acelei siguranțe în actul interpretativ care le catalizează progresul artistic. Chiar dacă anul acesta nu s-a ajuns la amploarea și fastul manifestărilor unor ediții anterioare, nu se poate contesta că, în ceea ce privește scrupulozitatea artistică și climatul spiirtual, nivelul programelor prezentate a fost în sensibil progres.

Începutul l-au făcut o serie de recitaluri prezentate de cadre didactice ale conservatorului ieșean, care au prilejuit mai întîi audierea unor lucrări contemporane ca, de pildă, cel susținut de clarinetistul Dumitru Sâpcu, însoțit la pian de Vasile Tarnavschi. Alături de lucrări de Fr. Poulenc și D. Milhaud, ei au interpretat piese de Viorel Munteanu, Felicia Donceanu, Cristian Misievici și Vasile Spătărelu, punîndu-și plenar talentul și măiestria lor în tălmăcirea artistică a opus-urilor menționate.

În contrast cu climatul modern al recitalului amintit, eminenta pianistă Adriana Bera a oferit o oază de înaltă clasicitate într-un recital Mozart. Cu finețea și discernămîntul interpretativ cu care ne-a obișnuit Adriana Bera, cele trei *Sonate* de Mozart *(KV. 280, 309 și 310)* au apărut cu adevărat bijuterii sonore de epocă în care sclipirea și verva nu ascund nicidecum lirismul interiorizat al compozitorului. Din lumea romanticilor, mezzo-soprana Maria-Jana Stoia și pianistul Ioan Welt au adus la rampă lieduri, conturînd cu deosebită sensibilitate atît lirismul ingenuu al lui Schubert, cît și cel suav al lui Brahms, după care au rememorat, cu pioșenie, figurile marelui George Enescu (cu melodia *Soupir*) și a neuitatului, fost rector al conservatorului ieșean, Achim Stoia (cu două lied-uri pe versuri de T. Arghezi).

La rîndul lor, studenții nu s-au lăsat nici ei mai prejos, înscriind în cronicile „Vacanțelor" foarte meritorii recitaluri. Astfel, pianista Simona Scăunaș (stud. anul I), o certă promisiune, și-a confirmat însușirile prin interpretările remarcabile date *Sonatei op. 109* de Beethoven, *Sonatinei* de Ravel și *Fanteziei „Călătorul"* de Fr. Schubert, iar violoncelistul Laurențiu Gherman (stud. anul III) a adus o notă de gravitate în programul său, redînd cu multă înțelegere *Sonata op. 40* de Șostakovici, după ce a tălmăcit, cu un patos reținut și cu adîncime expresivă, cele *5 piese op. 102* de Robert Schumann (la frumoasa realizare a acestui recital aportul pianistei Tatiana Moroșanu fiind evident).

Un program mai prolix ca stil, dar menit să pună în valoare capacitatea de adaptare la climate stilistice diversificate, a fost acela al violonistei Adriana Nedriță, care a cuprins lucrări de Bach, Mozart, Paganini și Claude Ballif. Stăpînă pe o bună tehnică violonistică și dovedind un orizont stilistic larg, tînăra interpretă, acompaniată cu probitate artistică de pianista Adriana Bera, a înscris un nou succes în palmaresul său, deja destul de bogat.

Relevînd o ținută artistică de deosebită profesionalitate, manifestările celei de a doua săptămîni a „Vacanțelor muzicale" au adus, de asemeni, în fața publicului meloman pietrean atît nume cu rezonanță în arta interpretativă românească contemporană, cît și tineri ce bat la porțile afirmării. Astfel, duo-ul Alexandru Moroșanu (violoncel) și Tatiana Moroșanu (pian), binecunoscut în țară și cu frumoase succese peste hotare, deținător al unor prestigioase premii internaționale, a propus un foarte interesant program ce a urmărit să prezinte „tema cu variațiuni" abordată de mari compozitori din diferite epoci muzicale : L. van Beethoven, N. Paganini, B. Martinu, Paul Constantinescu. Succesul de care s-a bucurat recitalul a fost confirmat de numeroasele rechemări la rampă, cei doi interpreți oferind încă trei „bis"-uri (piese de I. Albeniz, D. Șostakovici, Serafim Antropov).

Cu strălucire tehnică și cu multă adîncime de gîndire, ne-au fost tălmăcite, în seara următoare, de pianista Doina Grigore (stud. anul I) două sonate de D. Scarlatti și *Sonata op. 78* de Beethoven. Dar, revelația serii au constituit-o cele *Trei tablouri din*

https://biblioteca-digitala.ro

suita de balet „Petruşka" de Stravinski, pe care tînăra interpretă le-a redat cu multă vigoare şi plasticitate a expresiei.

Iubitorilor muzicii de cameră pianistele Mihaela Farţade şi Ozana-Diana Zarea le-au făcut, într-o frumoasă şi nuanţată interpretare, un dar deosebit: integrala *Valsurilor* de Chopin şi cîteva din cele mai îndrăgite *Dansuri ungare* de Brahms, în versiune pentru pian la 4 mîini. Continuînd seria manifestărilor „Vacanţelor", cvartetul de coarde „Gaudeamus" al conservatorului ieşean (Dănuţ Manea — vioara I, Lucia Cireş — vioara a II-a, Luiza Fordea — violă şi Sebastian Vîrtosu — violoncel) a reînnoit succesele sale anterioare (încununate, de altfel, şi cu obţinerea premiului I la festivalul artei şi culturii studenţeşti, ediţia 1987, Cluj-Napoca), impresionîndu-ne prin omogenitate, prin seriozitatea cu care au abordat partiturile respective — *Cvartetul disonanţelor* de Mozart, *Cvartetul consonanţelor* de Pascal Bentoiu şi *Cvartetul op. 125* de Fr. Schubert — conturînd expresiv fiecare edificiu al discursului sonor. Deţinător şi el al premiului I la ediţia din acest an a întîlnirii artistice studenţeşti de la Cluj-Napoca, clarinetistul Gheorghe Călinescu (stud. anul I) ne-a propus, în recitalul susţinut împreună cu flautistul Constantin Tălmaciu şi pianista Diana Spînu, un program inedit: *Sonanţe* de Vasile Spătărelu, *Burlesca* de Jan Rychlik şi *Introducere şi temă cu variaţiuni* de G. Rossini. La rîndul său, flautistul Constantin Tălmaciu în cele două *Sonate* de Händel şi, în special, în *Carnaval veneţian* de Genin, ne-a reamintit calităţile sale de virtuoz al acestui instrument.

Manifestările camerale ale „Vacanţelor" au fost încununate însă de recitalul cvartetului ieşean „Voces" (Bujor Prelipceanu — vioara I, Anton Diaconu — vioara a II-a, Constantin Stanciu — violă şi Dan Prelipceanu — violoncel), aşteptat cu multă nerăbdare de melomanii pietreni ce au avut bucuria de a audia un program de bogată diversitate stilistică (Mozart, Ceaikovski, Şostakovici). Constituindu-se, şi de astă dată, într-un etalon al perfecţiunii în muzica de cameră, demn de urmat de mai tinerii confraţi, recitalul cvartetului „Voces" a adus un plus de strălucire şi profesionalitate „Vacanţelor muzicale".

Pe lîngă bogatele recitaluri, cu varietatea stilistică a acestora, studenţii ieşeni au prezentat publicului pietrean şi un concert simfonic, cît şi unul cameral susţinut de corala „Cantores amicitiae". Pregătindu-se cu multă seriozitate pentru această confruntare cu publicul, sub competenta şi entuziasta îndrumare a dirijorului Corneliu Calistru, orchestra simfonică a Conservatorului „George Enescu" a oferit un program ce a cuprins, mai întîi, două lucrări de valoare din tezaurul muzicii româneşti, în care muzica bizantină este valorificată cu multă măiestrie: *Variaţiuni pe o temă bizantină din secolul al XII-lea pentru violoncel şi orchestră* de Paul Constantinescu şi *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu. După ce au dat dovadă de înţelegere a unei muzici bazată pe arhetipuri bizantine, cîntînd cu patos interiorizat, studenţii ieşeni, sub bagheta lui Corneliu Calistru, au ştiut să facă saltul stilistic necesar, realizînd atmosfera vieneză juvenilă a muzicii lui Schubert cu o interpretare promptă, cu fineţea şi cu verva adecvată *Simfoniei a V-a*, creată de autor la numai 20 de ani.

Ultimul concert al „Vacanţelor" din acest an a fost cel al coralei „Cantores amicitiae" condus cu nedezmințit entuziasm, de Nicolae Gâscă. Ca de obicei, prima parte a programului a cuprins lucrări din repertoriul coral românesc, piese de V. Spătărelu, V. Timariu, Al. Paşcanu şi M. Marbe fiind interpretate cu mult patos şi elan tineresc. Măsura talentului şi a pregătirii membrilor ansamblului s-a evidenţiat însă, în special, în *Ritual pentru setea pămîntului* de M. Marbe, lucrare devenită reprezentativă pentru repertoriul coral profesionist românesc, pe care au redat-o cu multă virtuozitate, creînd momente de mare tensiune dramatică în pofida dificultăţilor tehnice ale piesei. A doua parte a fost o tinerească şi veselă călătorie muzicală prin America, Brazilia, Cuba (cu piese de L. Bernstein, G. Cohen, J. Denver, N. Roger) însoţită la pian de Vasilica Stoiciu, Slava Golescu, cu o reintoarecere pe plaiurile natale şi încheiată cu nemuritorul imn studenţesc „Gaudeamus igitur".

Nu trebuie să uităm a menţiona că, şi la această ediţie, „Vacanţele" au debutat cu o expoziţie a studenţilor de la secţia de arte plastice a conservatorului ieşean, expozanţii (Mihail Tarasi, Ştefan Potop, Nela Constantinescu, Zamfira Bîrzu, Tudor Constantin, Draga Aliţei, Ion Dorina, Melania Geamăn şi Radu Macovei) relevînd în pînzele lor talent, originalitate, seriozitatea cu care privesc actul artistic.

Ca un corolar al „Vacanţelor muzicale", Simpozionul cu tema: „Afirmarea tinerilor interpreţi în viaţa muzicală a ţării, expresie a democratismului culturii noastre socialiste", la care au participat muzicologi şi compozitori din Iaşi şi Bucureşti (Eugen Pricope, Mihail Cozmei, Liliana Gherman, Veronica Zbarcea, Cristian Misievici etc), cît şi dr. Dorin Speranţia (din oraşul Gheorghe Gheorghiu-Dej), a dezbătut cu sagacitate vectorii viitori ai acestei valoroase acţiuni, devenită tradiţională.

Nebeneficiind, considerăm, de o publicitate pe măsura valorii programelor prezentate, pentru a se face cunoscute mai mult publicului larg, „Vacanţele muzicale la Piatra Neamţ" s-au constituit însă, şi la această ediţie, într-o sărbătoare a tinereţii şi a marii muzici, aşteptată ca întotdeauna cu mult interes şi cu multă dragoste de melomanii pietreni.

Dora-Maria DAVID

LUDOVIC FELDMAN

O lege inexorabilă a firii face ca omul care a dăruit semenilor săi prinosul unei inimi generoase, deschise, născînd în juru-i trăiri sublime, să aducă la sfîrşit, cînd steaua i-a apus pe firmamentul vieţii, durere, întristare şi suspin pentru flacăra care s-a stins. S-a stins flacăra vieţii lui Ludovic Feldman, în al 94-lea an al existenţei sale, o existenţă legitimată integral de dragostea pentru arta sunetelor, de slujirea cu probitate şi devotament exemplar a acesteia, de noblețea şi profunzimea mesajului transmis semenilor. S-a stins flacăra vieţii celui care, discret în exteriorul fiinţei sale, mistuit înlăuntrul acesteia de veşnice nelinişti creatoare, şi-a aflat rostul în transfigurarea sonoră a elanului liric contemplativ, răspunzînd astfel vocaţiei artistice autentice, umanismului care edifică.

Născut la Galaţi la 25 mai 1893, a studiat aici, apoi la Conservatorul din Bucureşti la clasa cunoscutului pedagog al viorii Robert Klenck, pentru ca în ajunul primei conflagraţii mondiale să se perfecţioneze la Viena în studiul aceluiaşi instrument cu František Ondříček. După un scurt popas la Zagreb, unde a condus partida de viori din Orchestra Operei, revine în ţara natală pentru a activa ca violonist în Orchestra Operei Române din Bucureşti, apoi în orchestra primei noastre Filarmonici, unde va fi promovat concert maestru. Participă la concertele Cvartetului de coarde Alexandru Theodorescu. Se află în preajma lui Enescu, descifrînd pe estrada de concert, la fiecare întoarcere de pagini, din care-şi făcuse un gest frecvent şi sacru, taine ale măiestriei genialului compozitor şi interpret. Aspiraţia de a compune devine pentru Ludovic Feldman, cum era şi pentru Enescu, o stare de spirit, o acţiune care prevalează asupra interpretului. Izbuteşte să fie, în anii înnegurați ai războiului şi opresiunii fasciste, discipol la compoziţie al lui Mihail Jora, alăturîndu-se în această ipostază, la vîrsta sa de aproape 50 de ani,

https://biblioteca-digitala.ro

generațiilor de tineri muzicieni formate de eminentul compozitor și dascăl. Înseninarea după furtună adusă de anii postbelici înseamnă și pentru Ludovic Feldman începutul unui timp rodnic, stimulator în direcția concertistică și pregătind cea de a doua etapă a împlinirilor sale, anume în domeniul compoziției. De la mijlocul deceniului 5 pînă în toamna vieții sale cînd destinul i-a hărăzit să-și piardă vai, ca Beethoven, auzul — durere umană resimțită peste marginile firii de un muzician — Ludovic Feldman a investit energia sa creatoare și aleasa experiență de interpret într-o operă componistică de o densitate a substanței și varietate a mijloacelor puțin obișnuite. Avînd ca predilecte domeniul simfonic, concertant și cameral, s-a rostit astfel prin glasul instrumentelor. L-au inspirat totuși versurile Marianei Dumitrescu în ciclul de „Cinci poeme pentru cvintet și recitator", compuse cu două decenii în urmă și cuprinzînd cu atîta înteles „Cîntecul din ramurile nopții", „Vremea culesului", „Invocație", „Urcușul" și „Elegie". Cîteva din creațiile sale sugerează caracterul expresiv care le este propriu, cum este cazul cu „Poem tragic", lucrare de debut interpretată la 11 noiembrie 1945 de Filarmonica din București, „Odă solemnă", „Simfonie omagială", „De profundis", „Episoade și viziuni", „In memoriam", „Uvertură eroică", „Rapsodie dobrogeană", „Trei imagini", „Burlescă". În rest, adică în majoritate, creația compozitorului aparține muzicii pure conturînd un univers afectiv dominat de lirismul romantic cu penumbre dramatice și tragice. Înclinația romantică, starea contemplativă a muzicii sale din prima pe-

rioadă cunosc ulterior o devenire aproape antinomică prin organizarea riguroasă, prin controlul lucid al structurilor sonore, dar, în ansamblul ei, creația acestui dăruit compozitor este densă, puternică, din punct de vedere emoțional viguroasă, coherentă sub aspectul construcției. Avînd ca premise resursele sistemului diatonic-modal și ale ritmicii caracteristice melosului românesc, așa cum aflăm în suite, în „Poem pentru vioară" sau „Concert pentru flaut", creația să parcurge în mod spectaculos etapele unei noi organizări în care elementul cromatic devine constitutiv, generator. Ceea ce dăinuie însă în întregul demers componistic al lui Feldman este principiul sintezei personale, al individualizării soluțiilor asimilate sau inventate, al unei permanente variații în cadrul unității materialului care nu-și diminuează valențele tematice, arhitecturale, coloristice, ci le nuanțează într-o substanță vie, patetică, ardentă.

Interpretate în concert, difuzate la Radio, înregistrate pe disc, tipărite, analizate în studii de specialitate, multe dintre lucrările lui Feldman au intrat în conștiința muzicală contemporană, iar altele își așteaptă meritata punere în valoare. Aceasta este cu atît mai mult o datorie a noastră, cu cît muzicianul nu s-a complăcut în turnul de fildeș al propriilor zămisliri ci s-a străduit pentru promovarea noului din jur activînd în fruntea biroului secției de muzică simfonică și camerală și în comitetul de conducere al instituției de breaslă. Pentru înfăptuirile sale muzicale a fost distins cu titlul de Maestru Emerit al Artei, cu ordine și medalii, cu Premii de Stat, Premiul Academiei R. S. România, Marele premiu al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Premiul „George Enescu".

În numele Secretariatului Uniunii compozitorilor și muzicologilor aduc eminentului artist și creator un ultim și îndurerat omagiu.

Vasile TOMESCU

CRONICA DISCULUI

Discuri de autor

Discurile de care mă voi ocupa în această cronică reprezintă, indubitabil, o secțiune glorioasă din activa preocupare a „Electrecord"-ului pentru slujirea muzicii românești contemporane. Patru com-

pozitori importanți — Nicolae Brînduș, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu și Anatol Vieru — ni se înfățișează în ipostaze esențiale ale devenirii lor, grație unor interpreți cu har în elaborarea muzicii noi. De altminteri, ultimii trei autori beneficiază și de aportul unui entuziast răspînditor al creației românești în lume, extraordinarul saxofonist francez Daniel Kientzy.

https://biblioteca-digitala.ro

Vreau să elogiez de la început prezentarea grafică a mapelor discurilor datorată Anei Golici (N. Brînduș) și Wandei Mihuleac (M. Marbe, Șt. Niculescu, A. Vieru).

Discul dedicat lui Nicolae Brînduș (ST-ECE 02947) cuprinde opusuri dintr-o perioadă mai veche a compozitorului, cea în care, sub influența unor porțiuni ale post-serialismului anilor '60, el caută un *modus vivendi* original între partitura instituționalizată, loc geometric al semnelor ce marchează prezența unei voințe auctoriale și praxisul scontat „ingenuu" al gestului instrumental viu. Tocmai pentru a reliefa mai amplu acest comerț între gramaticile sugerate de compozitor și „citirea" lor de către interpretul căruia i se solicită dezinhibiția în fața codurilor respective, Brînduș propune o descindere „arheologică" în diacronismul acestui comerț. Aceasta este posibilă datorită benzii de magnetofon, ce înmagazinează fie o memorie exterioră gestului realizat de interpret *în prezent (Match-Monodie 1* și *Polifonie 4* din ciclul *Phtora* — 1968—72), fie una emersă din anterioritatea a însuși gestului performativ *(Soliloque 1* și *Soliloque 4 — Reverberații,* din același ciclu). În ambele cazuri (deformările treptate ale unor țipurituri din Oaș — *Match ;* suprapunerile succesive ale interpretărilor trecute ale lucrării —

Soliloque), decodarea seturilor gramaticale ale compoziției, recuperează — prin activarea recepției și memoriei interpreților — micro și macrostructuri din arhetipul inconștientului aflat la baza oricărei producții sonore organizate în straturile ei superioare.

Compozițiile lui N. Brînduș beneficiază de tălmăciri de referință, purtînd girul prestigioasclor formații „Ars Nova" (condusă de Cornel Țăranu), „Hyperion" (Iancu Dumitrescu), „Traiect" (Sorin Lerescu) și „Concerto" (Dorel Pașcu). Aceasta din urmă interpretează *Antifonia* (pentru ansamblu de coarde 1970), stranie explorare „generativă" în universul celulelor semantizabile din bocetul ancestral.

Condiția tehnică a discului, asigurată de specialiști ca Adriana Dan și Gheorghe Grosaru, se manifestă prin acuitatea surprinderii delicatelor raporturi dintre multiplele planuri ale muzicii lui Nicolae Brînduș.

Myriam Marbe a gravat, pe discul de autor pe care i l-a realizat „Electrecord"-ul (ST-CS-0198), două lucrări de dată recentă : *Concertul pentru... Daniel Kientzy și saxofon* (1986) și *Trommelbass,* pentru trio de coarde (1985).

Am spus-o și cu alt prilej, *Concertul* lui Myriam Marbe este o mare izbîndă a autoarei, o compoziție ce comprimă, complex îndelungate (și remarcabile) prospectări în teritoriul faptului sonor îndrăznet, nu o dată insolit, dar perfect branșat la prelungirile contemporane ale gîndirii muzicale europene din ultimele secole. Pentru că Myriam Marbe știe, suveran, să îmbine reverența în fața vestigiilor (încă) viabile ale tradiției cu, spuneam, „pipăirea" dezinvoltă a materiei sonice.

Astfel, secționarea tripartită (deși dispusă într-un singur șuvoi) a *Concertului de saxofon,* anumite simetrii între secțiunile extreme, tensiunea solisttutti, „narativitatea" unor fragmente ale părții mediane reprezintă rezultatul asimilării dinamice, personale — de către compozitoare — a liniilor de forță pe care s-a desfășurat, secular, genul concortant.

Dimpotrivă, explorarea ultraminuțioasă a efectelor saxofonului, îndrăznelile timbrale la nivelul orchestrei, ori la cel al unor voci desprinse din aceasta, ambiguitatea programatică a delimitărilor dintre zonele aleatorii și cele „strict" notate etc. aparțin laturii cu adevărat novatoare a demersului lui Myriam Marbe.

Trommelbass — unde vioara, viola și violoncelul sînt completate, timbral, de percutie — vădește o anume nostalgie (detectabilă, de mai multe ori, în creația autoarei) a clasicului, chiar a barocului, văzute ca spații privilegiate de expresie, chiar pentru

limbajul sonor cel mai modern. Aici, pedala obsedantă, pulsatorie devine obiect de metamorfozare complexă în focarul mobilelor structuri ce se perindă pe corzile celor trei instrumente.

Interpretarea *Concertului de saxofon* permite o întîlnire sărbătorească : Daniel Kientzy (dedicatarul opusului) și dirijorul Horia Andreescu. *Trommelbass* este realizat de Trio-ul „Romantica" (George Dima, Ștefan Gheorghiu, Constantin Gheorghiu-Holban), în colaborare cu percuționista Viorica Ciurilă, în condiții de exigent profesionalism.

Discul Ștefan Niculescu (ST-CS-0197) este mărturia edifiantă a unei creații de remarcabilă coeziune internă.

Unisonos II, pentru orchestră (1971), aparține acelei esențiale zone a creației lui Niculescu în care compozitorul elaborează și desăvîrșește un model propriu de eterofonie. *Hétéromorphie, Formants, Aforisme, Ison I, Unisonos I* și *II* etc. sînt, deja, partituri de referință pentru configurația muzicii noi românești. Imaginea heracliteană a opoziției Unu/Multiplu (avînd corespondent în fenomenul acustic primordial al alternanței nod — ventru) este cea care se află în resorturile intime ale compozițiilor evocate.

https://biblioteca-digitala.ro

Sincronie II (Omaggio à Enesco e Bartók, 1981), pentru orchestră de cameră, se subsumează unei perspective diferite de anvizajare a actului componistic (detectabilă deja, în *Fragmente* și *Ison II*), eliberată de fetișul structuralismului excesiv formalizant, interzicînd sunetul „frumos", acordul consonant, reactivînd, tocmai, secțiuni ale istoriei muzicii dominate de monodie (arta bizantină, a Extremului Orient etc).

Monumentele sigure ale sintezelor operate, în ultimii ani, în creația lui Șt. Niculescu sînt *Simfonia a II-a* („*Opus dacicum*", 1980) și *Simfonia a III-a* — concertantă — *pentru saxofon* („*Cantos*", 1984). Și pe discul lui Ștefan Niculescu, Daniel Kientzy este prezent ca interpret al *Simfoniei* „*Cantos*", colaborînd, la tensiunea veritabilelor fapte artistice, cu Iosif Conta.

Unisons II și *Sincronie II* sînt dirijate de Cristian Brâncuși (discipol de marcă al școlii de compoziție a lui Ștefan Niculescu), la pupitrul aceleiași Orchestre a Radioteleviziunii Române, asigurîndu-li-se o optimă respirație tuturor detaliilor ce alcătuiesc texturile dense ale partiturilor.

În fine, Anatol Vieru ne propune, pe discul ST-CS-0199, muzici bine distincte, venind din straturi îndepărtate (două decenii) între ele, ale evoluției sale artistice.

Odă tăcerii (1968), pentru orchestră, figurînd, ulterior, în catalogul lucrărilor lui Vieru ca primă simfonie, nu poate să nu ne frapeze imaginația prin puterea ei premonitoare cît privește devenirea — ulterioară momentului apariției — unor teritorii ale gîndirii muzicale. Iscată dintr-o reacție de împotrivire la „manierismul serial" (cuvintele autorului), *Odă tăcerii* poate fi receptată azi, ca o investigație îndrăzneață în interioritatea sunetului, în relația veșnic intersanjabilă dintre sunet și „umbra" sa, zgomotul. Blocul de 61 de sunete care străjuiește la începutul lucrării, bloc „sculptat" cu o daltă avînd trei „muchii" (forte, piano, pauza), constituie, de fapt, un *suprasunet* căruia i se prezintă, treptat, „formanții", parțialele", alunecările „tranzitorii" către zgomot etc. Licheficrea lui — în secțiunea finală a partiturii — dimpreună cu tatonarea rafinată în marginea audibilului, a foșnetului emisiei sonice (părțile II și III) alcătuiesc o impresionantă disecție făcută, încă acum douăzeci de ani, elementului vibrator ce produce muzica.

Narațiune II (1985), *pentru saxofon și orchestră* — mărturisind propensiunea compozitorului pentru iscodirea raporturilor ce pot apare între elemente disparate, eterogene, pentru „impur" (în sens postmodernist ?!?) — ocazionează o nouă întîlnire „la nivel înalt" între muzica românească și arta interpretativă a lui Daniel Kientzy.

Dirijorii Ludovic Baci (la pupitrul orchestrei RTV) și Remus Georgescu (orchestra „Banatul" din Timișoara), primul în *Odă tăcerii*, al doilea dialogînd cu D. Kientzy în *Narațiune II*, sînt demni de elogii maxime pentru capacitatea lor de a pătrunde în interstițiile muzicii contemporane.

La discurile consacrate lui M. Marbe, Șt. Niculescu și A. Vieru dimensiunea tehnică — de mare acuratețe și fină investigație a proceselor acustice — este asigurată de compozitorul Călin Ioachimescu.

Fred POPOVICI

https://biblioteca-digitala.ro

Prezențe românești

Sonata de George Enescu op. 26 nr. 1 pentru violoncel și pian recent descoperită, a făcut obiectul unor concerte și a trezit un interes ieșit din comun. Compusă în 1898, sonata a putut fi ascultată la București în 1899, iar ultima ei interpretare înaintea unei foarte lungi pauze s-a petrecut la Paris în 1907, cu Pablo Casals la violoncel și George Enescu la pian — în cadrul unei serii de sonate pentru violoncel și pian care s-a bucurat, la vremea respectivă, de o rafinată și entuziastă audiență. Iată ce scria printre altele, Rontgen lui Grieg, comentînd respectivele manifestări: „...concertele au fost foarte bune, cu un public distins și în întregime artistic, iar succesul a fost extraordinar de mare ... Casals a cîntat admirabil și cu neobosită ținută pînă la sfîrșit. Toate cele opt sonate au fost prime audiții la Paris. O lucrare deosebit de agreabilă este sonata românului Enescu, compusă pe cînd acesta avea 17 ani. Enescu e unul din cei mai buni violoniști, iar în propria lui sonată a cîntat partea de pian cu perfecțiune". După anul 1907, sonata nu a mai fost interpretată, ba mai mult, nici partitura ei nu s-a mai găsit. Prin anii '20, dirijorul Bruno Walter a încercat să-i dea de urmă, probabil fără succes. În anul 1985, prin diligențele lui Friederich Edelmann, fagotist principal în Filarmonica din München, s-a descoperit în sfîrșit o copie a partiturii în arhiva personală a lui Tudor Ciortea. Drept urmare, soția fagotistului vest-german, Rebecca Rust, importantă violoncelistă americană împreună cu pianistul new-yorkez David Apter au putut prezenta sonata de tinerețe a marelui compozitor român la Concertgebouw, Amsterdam, spre sfîrșitul anului trecut. Au urmat, în anul acesta, concertele acelorași la Washington (sub patronajul Organizației Statelor Americane) și la New-York — concerte în care piesa de rezistență a fost mereu sonata enesciană. În „Performing Arts", critica de specialitate apreciază prezența unor „idei proaspete, utilizate cu măiestrie", „The Japan Times" consacră evenimentului un substanțial articol cu titlul „Sonata lui Enescu redescoperită", sub semnătura lui Marcel Grilli, iar Jan van Voorthuysen, șef al departamentului de muzică la *Het Vaderland* din Haga, Olanda, comentează în felul următor: „Ce lucrare inteligentă și importantă pentru un tînăr de 17 ani și ce interpretare ideală, datorată acestor doi americani talentați și entuziaști" ... Sonata durează 39 de minute cu cele patru părți ale ei, dar neobișnuita ei lungime nu te obosește. Dimpotrivă. Cu toată tradiționala ei structură arhitecturală — dar nu academică, sonata este plină de surprize, de devieri, de ceea ce am putea numi dantelărie muzicală. De aceea nu te plictisești ascultînd-o, iar multele ei contraste îți mențin atenția trează ... Sonata nu este singura piesă uitată a acestui geniu muzical..."

În programul de sală al recitalului de la Corcoran Gallery of Art, New York, se dă și un text al lui Pablo Casals din 1955, din care citām: „De Enescu mă leagă o jumătate de secol de prietenie. Enescu mi-a inspirat întotdeauna cea mai mare afecțiune și îl consider, fără nici o ezitare, printre marii compozitori ai vremurilor noastre. N-aș putea întări mai bine propria mea afirmație decît adăugînd că aprecierea mea nu se oprește doar la Enescu compozitorul, ci se extinde la multiplele fațete ale acestui strălucit artist — violonist, pianist, dirijor etc. Din cîți muzicieni am cunoscut, Enescu m-a izbit ca fiind cel mai complet, stăpînind o viziune cuprinzătoare și atingînd culmile perfecțiunii în creația sa. Și pe urmă demnitatea, modestia, forța morală mi-au stîrnit întotdeauna admirația. În aceste timpuri cînd reclama e la mare preț, marele și iubitul mei prieten rămîne model de artist scrupulos, care își urmează propria muncă, munca sa adevărată, imperturbabil, neimpresionat de agitația modelor trecătoare, de frivolitatea și pretenția așa-numiților inovatori. Acest fericit echilibru dintre nobila natură a muzicianului și atitudinea senină a omului face din George Enescu una din cele mai admirabile și mai cuceritoare figuri ale acestui timp".

I. I.

*

În perioada 13 iulie — 4 august 1987 a avut loc la Viena / Austria, Concursul de interpretare de canto *Belvedere*. Printre cei 300 de candidați — capacitatea maximă a concursului — s-au numărat și sopranele Felicia Filip și Maria Diaconu. Regulamentul prevede patru etape, fiecare, în parte, eliminatorie. Cei rămași în competiție, după cea de a treia etapă, pot, la libera lor alegere să concurcze, separat, și pentru o altă distincție cu valoare internațională, Premiul Mozart.

Felicia Filip s-a prezentat cu un repertoriu alcătuit din arii din operele lui Mozart, *Răpirea din Serai* (Constance) și *Flautul fermecat* (Regina nopții), marea arie a Violetei din actul I al operei *Traviata* de Verdi, și aria Luciei din actul I al operei *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Maria Diaconu a cîntat o arie din *Forța destinului* de Verdi (Pace, pace), o arie din *Don Giovanni* (Donna Anna) și alta din *Nunta lui Figaro* (Contesa) de Mozart și o arie din *Cio-Cio-San* de Puccini.

La această ediție a Concursului internațional de canto *Belvedere* reprezentanții școlii românești au obținut rezultate impresionante. Felicia Filip s-a clasat pe locul II obținînd și Premiul *Mozart* și Premiul *Japonez* acordat de președintele Concursului

https://biblioteca-digitala.ro

internațional de canto *Madame Butterfly*, premiu ce presupune o serie de apariții în concerte în cîteva dintre orașele Japoniei în luna mai a anului 1988). Maria Diaconu a împărțit cu colega sa, Felicia Filip, Premiul II, obținînd și ea Premiul *Mozart*. Tot Mariei Diaconu i s-au mai acordat și Premiul publicului, Preiss *Kurier* și Premiul *Praghez*.

Dintre frumoasele succese internaționale ale Feliciei Filip — succese ce au început în 1983 cînd a cîștigat Premiul II și Premiul *Mozart* la Festivalul internațional de canto *Francisco Vinas* Barcelona — Spania și au continuat cu Premiul II la Concursul internațional *Piotr Ilici Ceaikovski* — Moscova (1986), cel mai bun loc obținut vreodată de un concurent român la această prestigioasă competiție mai amintim — după victoria de la *Belvedere* — aprecierea deosebită de care s-a bucurat cîntăreața româncă pe scena Operei din Varna, în urma evoluției din cadrul spectacolului cu opera *Rigoletto* de Verdi (Gilda) ce a avut loc în cadrul Festivalului de operă din acest oraș (distribuție internațională). Felicia Filip este de asemenea, invitată în luna noiembrie a acestui an să interpreteze tot rolul Gildei din capodopera verdiană pe scenele de operă din R. P. Polonă.

După încheierea concursului *Belvedere*, Maria Diaconu s-a reîntors la Opera din Berna / Elveția unde este angajată din anul 1985. Nu de mult, am fost informați că Maria Diaconu a mai obținut o importantă distincție internațională — Premiul I la Concursul internațional de canto de la Geneva septembrie 1987 întrecînd un număr de 140 candidați.

Cristina SARBU

Toamna muzicală varșoviană

Eveniment artistic de prim ordin în viața artistică internațională, festivalul de muzică contemporană „Toamna muzicală varșoviană" a marcat, cu ediția din acest an, încheierea celei de a treia decade de existență. În acest răstimp, care permite deja o perspectivă de la primul festival, în 1956 inițiat de Tadeusz Baird și Kazimierz Serocki, panoramicul creației muzicale a secolului nostru a găsit o interesantă și complexă prezentare, devenind treptat un important capitol de istorie a muzicii. Acesta a fost, credem, și spiritul care a guvernat actuala ediție, într-un fel jubiliară, cu un repertoriu ce alătura creațiilor de ultimă oră și aspecte ale unei rememorări privind mari nume înscrise, de-a lungul timpului, în agenda festivalului. În excelenta suită a buletinelor zilnice, difuzate de biroul de organizare, ni se oferă o statistică succintă a participărilor, demonstrînd configurația programelor — de-a lungul a 25 de concerte, a trei spectacole de operă, s-au perindat prin fața publicului 134 lucrări (48 aparținînd compozitorilor polonezi, 86 aparținînd compozitorilor din alte țări), semnate de creatori din R. P. Polonă (44) din Austria, Argentina, Brazilia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Franța, R. D. Germană, R. F. Germania, Marea Britanie, Grecia, Ungaria, Israel, Italia, Japonia, Coreea, Norvegia, România, Uniunea Sovietică, Elveția, Statele Unite ale Americii (73 de creatori). Alături de interpreți ai țării gazdă, o seamă de muzicieni și ansambluri au pledat pentru muzica contemporană, aducînd și pe acest plan o bogată reprezentare (Cehoslovacia, Franța, Marea Britanie, R. D. Germană, R. F. Germania, Uniunea Sovietică, Spania, Elveția, S.U.A.), relevată și de un număr marcant de prime audiții mondiale (22 de lucrări).

Retrospectiva unui asemenea șir de manifestări apare destul de dificilă la o simplă rememorare, impresiile acumulate fiind variate, ca rezultat al contrapunctului de stiluri și personalități. Treapta istorică cea mai apropiată de „arhivă" era reprezentată de nume ale debutului de veac, nume cu contribuții relevabile în epocă — Charles Ives (un program atractiv susținut de Orchestra de cameră a Academiei de muzică din Cracovia și muzică de cameră interpretată de Cvartetul silezian), Anton Webern *(Cvartet de coarde)*, Francisc Poulenc, Bela Bartok, Villa Lobos. Cronologic, organizatorii au acordat o mai mare pondere maeștrilor care au asigurat ascensiunea gîndirii muzicale în a doua jumătate a secolului, de la Pierre Boulez și Luciano Berio la Iannis Xenakis, Hans Eisler, Olivier Messiaen, Igor Stravinski sau Witold Lutoslawski. Simpla enumerare demonstrează dorința de a găsi o relație de permanență între diferitele școli, stabilind interferențele, contribuțiile și, bineînțeles, șansa de intrare în istorie acum, cînd secolul nostru se pregătește pentru epilog. În același spirit se situează și gestul reverențios al comemorării lui Szymanowski, într-un concert omagial de o factură mai puțin obișnuită. Organizatorii festivalului au solicitat mai multor compozitori de pretutindeni să scrie, special pentru împlinirea a 50 de ani de la moartea muzicianului polonez, o serie de piese vocal-instrumentale, avînd ca motiv inspirator una din ultimele lucrări ale maestrului (*Mazurca op. 62, nr. 2* pentru pian). Cele 12 lucrări care au alcătuit programul au prezentat, într-o formă deosebit de atractivă, cele mai diverse tendințe ale componisticii actuale, de la ecouri expresioniste *(Die Stille Stadt* de Bronius Kutavicius) la o viziune modernă asupra surselor folclorice (*Manchay Puitu* de Alejandro Iglesias Rossi) de la investigații în lumea ritmurilor *(Polytempi No. 5* de Stefan Dragostinov) la variate ipostaze ale unor viziuni neoromantice *(Trandafirul negru* de Șerban Nichifor, *La mia canzone* de Arne Nordheim, *Lat-*

https://biblioteca-digitala.ro

vija de Peteris Vasks). În contextul respectiv, piesa lui Șerban Nichifor (de altfel singura prezență românească în festival) s-a remarcat prin originalitatea soluțiilor componistice și subtila relație cu modelul inspirator, bucurîndu-se de o frumoasă redare interpretativă (mezzosoprana Jadwiga Teresa Stempień).

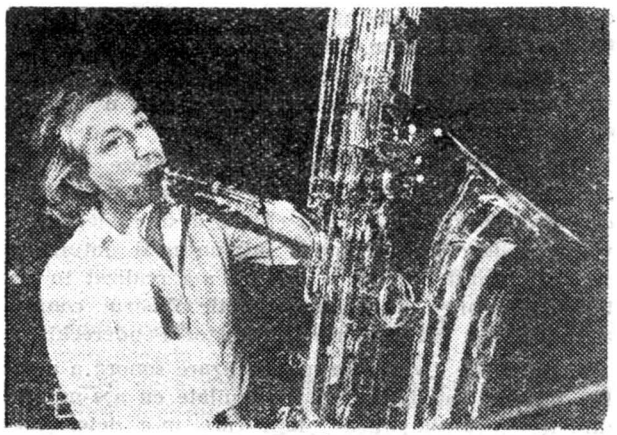
Bineînțeles, în suita lucrărilor alese pentru festival, numele lui Krzysztof Penderecki a avut întîietate, plătind tributul unei largi popularități în rîndul publicului (*Lamentația lui Jacob* — Filarmonica din Cracovia; *Adagietto* din *Paradisul pierdut* — Filarmonica din Leningrad), așa cum cele *Trei poeme după Henri Michaux* de Lutoslawski erau așteptate de concertul final (Orchestra simfonică din Katowice) cu o binevenită rememorare a unui mare succes din trecut. În repertoriul simfonic și vocal-simfonic, în principiu deci în programele de mare spectacol, am întîlnit de asemenea lucrări poloneze (*Simfonia a IX-a „Simfonia Speranza"* de Andrej Panufnik, *Fragmente* pentru cor și orchestră de Z. Mycielski) și lucrări ale unor compozitori din școala sovietică (*Simfonia a X-a* de Șostacovici, un interesant concert pentru vioară și orchestră, *Offertorium*, de Sofia Gubaydulina, o stufoasă istorie orchestrală a lui Andrei Petrov, după romanul lui Bulgakov, *Maestrul și Margareta*). Atractive prin modalitatea expresivă echilibrată a realizării discursului, rămîn în memorie și *Rotațiile* pentru voce și orchestră de Mark Kopytman (Israel), *Tenebrae* pentru violoncel și orchestră de Arne Nordheim (Norvegia). Neîndoios însă, de un succes categoric s-a bucurat oratoriul *Cantiones de circulo gyrante*, pentru cor, voci soliste, instrumente și ansamblu de percuție de Klaus Huber (Elveția). Ideea dramaturgică a lucrării rezidă în suprapunerea a două planuri inspiratoare — meditațiile vizionare ale unei poetese mistice din sec. XII, supranumită „Sibila Rinului", și textul patetic, răscolitor al lui Heinrich Böll, text scris cu puțin înainte de moarte. Ca și romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, cursgerea textului latin are o funcție enigmistică cu valori expresive în sonoritatea limbii, iar declamația recitatorului, în germană, actualizează narațiunea, dîndu-i dimensiunile participării contemporane. Suita de secvențe corale, solistice și instrumentale clădită pe textul recitat are un hieratism potențat de mijloacele reprezentării sonore multidimensionale (condiție îndeplinită de spațiul rotund, cu etaje, al Catedralei evanghelice din Varșovia, în care amplasarea surselor sonore permitea o impresionantă paletă de culori și intensități). O cale a simplității care nu este cea a lui Orff, dezvăluie în muzica lui Klaus Huber subtile înțelegeri ale modalismului arhaic, ale eterofoniei ca o condiție întîmplătoare, variabilă a execuției, cu puternic efect asupra ascultătorului, care nu este invitat la concesii.

Laboratorul dintotdeauna pe care îl reprezintă muzica de cameră (inclusiv muzica pentru ansambluri de mici dimensiuni), a apărut și în seria concertelor audiate drept locul principal al prezentării multor preocupări componistice. Ne-a interesat să descifrăm linia clasicizantă prin rigoare a manierei de creație ce îl caracterizează pe Krzysztof Meyer (președintele Uniunii compozitorilor polonezi, președintele festivalului) în *Sonata pentru violoncel și pian*, exemplar prezentată de compozitor în compania cellistului sovietic Ivan Monighetti (interpret și al unei alte lucrări pentru violoncel solo, aparținînd lui Tomasz Sikorski, *Cîntecul sirenelor*). Un relief aparte l-a avut Cvartetul silezian, compus din excelenți instrumentiști, capabili a da unor partituri de dată recentă (prime audiții mondiale — *Apostrophe* pentru cvartet și pian de Edward Pallasz, *Cvartet de coarde nr. 2* de Aleksander Lason, *Musique en quatre scènes* de Marek Stachowski) o linie interesantă, deschisă noilor posibilități pe care le are, practic inepuizabile, muzica destinată acestui tip de ansamblu (reușitelor acestei formații, pe plan interpretativ, li s-a adăugat muzica de Webern și Jan Krenz). Tot la un nivel remarcabil s-au situat cîteva momente de duo pianistic, relevînd în replicile instrumentale o vigoare tonifiantă a sonorităților, nu lipsită de o anume factură accesibilă, spectaculară — *Quinto* (primă audiție mondială) de Hanna Kulenty-Brewaeys și *Concertino per due pianoforti* de Szabolcs Esztényi (la pian Jerzy Witkowski și S. Esztényi). Deși propunerile programului erau interesante, Orchestra de cameră a Academiei din Cracovia nu a depășit o apariție pasageră, minimalizînd prima audiție mondială a mini-oratoriului *Le silence* de Oskar Balakauskas și seria de piese ale lui Ives prin lipsa unei variații dinamice și a omogenității de ansamblu (dirijoare Joanaa Wnuk-Nazarowa).

În tradiția festivalului varșovian, muzica electronică a reprezentat în mod permanent un loc privilegiat, căutîndu-și drumul spre public. Deși orele concertelor de muzică electronică erau cele mai greu accesibile (numai începînd de la orele 23), publicul nu a lipsit, manifestînd reacții extrem de diferențiate în receptare. Agenda festivalului și-a propus o adevărată panoramare a celor mai interesante focare de muzică electronică, deja destul de cunoscute în lume. Rezultatele creatoare, în urmărirea tuturor acestor concerte, ne apar foarte variate, în principiu condiționate de profilul școlilor respective și, nu în ultimul rînd, de procentul de profesionalizare componistică în relația cu cea a inginerului de sunet. Cele două concerte susținute de „Groupe de Recherche Musicale" din Paris par să fi acordat o pondere mai mare suprizelor sonore și satisfacțiilor coloristice în sine, adesea pierzîndu-se prin aceasta coerența și continuitatea. Sub regia tehnico-artistică a lui François Bayle și Daniel Teruggi, lucrări ca *Exercisme 3* (Bernard Parmegiani), *Stop! l'horizon* (Christian Zanesi), *Aquatica* (D. Teruggi), *Motion-Emotion* (Fr. Bayle) — toate în primă audiție varșoviană —, au atras parțial atenția ascultătorilor. Mai interesantă a apărut relația pe care, în cel de al doilea concert, Gilles Racot o realizează între sursa electronică și saxofonul solist, în *Exultitudes* (o excelentă colaborare cu saxofonistul Daniel Kientzy, instrumentist de înaltă valoare, avizat cunoscător al limbajului utilizat). Oricum, demonstrația de tehnică electronică a fost fascinantă, aceasta și datorită unei aparaturi de ultimă oră, extrem de complexe. Concertul Studioului experimental al Radiodifuziunii poloneze a propus cu

https://biblioteca-digitala.ro

bună știință un program de tip istoric, gîndindu-se probabil o utilă verificare în timp a căutărilor și reușitelor de altă dată. *Simfonia* lui Boguslaw Schaeffer (1964) și, parțial, *Microstructurile* lui Wlodzmierz Kotonski (1963) își arată vîrsta, par să țină de un timp a primelor descoperiri al jocului



Daniel Kientzy

cu noua lume oferită de tehnica respectivă. Diferența de viziune componistică, în favoarea coerenței și complexității actului de creație specific muzical, apare evidentă în *Muzica pentru bandă și pian solist* (1971) de Andrej Dobrowolski și, mai ales în *Jotayu* (1987) de Jaroslaw Kapuściński sau *Agent Orange* de Ryszard Szeremeta (1987), pentru bandă, percuție, saxofon alto și sintetizator. Nu este de neglijat faptul că colaborarea cu instrumentele dă un plus de atractivitate discursului, mai ales în fața unor autetnice performanțe interpretative (pianistul J. Kapuściński, saxofonistul David Pituch, percuționistul Jan Pilch). Nu ne așteptam ca neapărat concertul realizat de Technische Universität Berlin să fie cel mai convingător. Totuși aici, componistica, cu toate avantajele profesionalismului tradițional pus în slujba muzicii electronice, a avut cel mai convingător relief. În special la Laszlo Dubrovay — *Symphonia* (1985), la Robin Minard — *New Work* (1987) și la Riccardo Mandolini — *Ceremonia secreta (1987)*, lucrare ce unește fericit banda și execuția la ghitară electrică (foarte bună execuția ghitaristului Marek Walewender).

Un festival de asemenea anvergură reliefează desigur și nume interpretative. Sumara trecere în revistă a celor mai valoroase prezențe trebuie să rețină baghete dirijorale — polonezul Jacek Kasprzyk, spaniolul Arturo Tamayo, sovieticul Mariss Jansons —, soliști de prestigiu — violonistul Gidon Kremer, violoncelistul Ivan Monighetti, soprana Elzbieta Panko. În afara Cvartetului silezian și a celor două orchestre poloneze ascultate (Filarmonica din Cracovia și Orchestra Filarmonicii sileziene), reținem dintre ansamblurile prezente formația engleză „Lontano" condusă de Odaline de la Martinez, Ansamblul pentru muzica nouă al Conservatorului din Freiburg și Neue Vocalsolisten Stuttgart. Datorită lor, muzica secolului XX nu a apărut ca o rudă săracă a repertoriului de stagiune, ci în toată frumusețea demonstrativă a preocupărilor care dau consistență frămîntărilor atît de ardente ale marilor artiști contemporani.

Dimensiunea teatrului muzical — desigur în cadrajul unei accepțiuni tradiționale — a adus festivalului acea pată de culoare necesară populării amintirilor cu imagini pitorești. Reflecția aceasta se datorează celui mai important titlu propulsat de actuala ediție, opera *Maestrul și Margareta* de Rainer Kunad, compozitor german foarte bine cotat în teatrul contemporan. Premiera, de dată recentă (finalul stagiunii trecute), fusese apreciată drept un mare eveniment. Este într-ututol adevărat, dacă apreciem spectacolul după demonstrația unei montări fastuoase din care nu a lipsit nimic din ceea ce făcea deliciul spectacolelor cu mașinării medievale, plus o tehnică scenică uluitoare. Regia se bucură de toate aceste mijloace, publicul aplaudă ce vede, pentru că i se arată tot felul de minuni la sol, la subsol și în aer, deci succesul pare asigurat,

Opera „Vedeta" de Zygmunt Krauze — solistă Halina Slowicka

ceea ce s-a și întîmplat aparent. Gustul amar vine însă de la audierea unei muzici pe care nici o performanță (chiar cea interpretativă, sub bagheta energică a directorului Teatrului Wielki, Robert Satanowski) nu o poate salva din mediocrul coktail imaginat de compozitor (în genul Wagner-Orff-Mascagni etc.). La polul opus acestui stufos spectacol, opera de cameră *Vedeta* de Zygmunt Krauze (inspirată de un argument literar mai puțin celebru decît romanul lui Bulgakov, piesa scriitorului polonez Helmut Kayzar) arată că se poate gîndi teatral fără

https://biblioteca-digitala.ro

a trăda o ținută muzicală eficientă, unitară și modernă. În dimensiunea unei ore de spectacol, cu o alcătuire formală liberă (opera este gîndită pe module mobile ca amplasament în timp), lucrarea invită la o subtilă radiografie psihologică, accesibilă fără efort publicului. Mijloacele sonore aparent modeste (o solistă principală, patru voci adiționale, episodice, o orchestră formată din șapte instrumente) acoperă complet toate intențiile compozitorului, dînd satisfacție oricărui amator de teatru muzical de calitate. Poate că prezența la pupitru a compozitorului a contribuit în mare măsură la respectarea intențiilor sale și, implicit, la acest rezultat care poartă semnul viabilității operei contemporane. În fine, o notă fugitivă pentru un alt spectacol al Teatrului Wielki, neînscris în programul festivalului, deși ar fi meritat. Fără îndoială, opera *Wozzek* de Alban Berg rămîne unul din momentele de referință ale teatrului muzical din secolul XX, versiunea varșoviană putînd să susțină comparația cu cele mai pretențioase performanțe pe plan mondial. Remarcile făcute în legătură cu acest domeniu muzical se încarcă de noi probleme, în atmosfera lăsată de cel de al treilea Congres al teatrelor lirice, încheiat la Varșovia doar cu cîteva zile înaintea inaugurării festivalului. La întrebarea principală care a făcut subiectul congresului — „Noul chip al operei în era audiovizualului" — spectacolele urmărite veneau să dea răspunsuri elocvente.

Impresia de ansamblu lăsată de cea de a XXX-a ediție a Toamnei varșoviene este tonică, rimînd cu ideile expuse de președintele Festivalului, în cuvîntul de deschidere: „Toamna varșoviană trebuie să fie în primul rînd o oglindire a situației actuale în muzica contemporană. În acest sens, trebuie să ne gîndim nu numai la viitorul unor asemenea festivaluri, ci mai ales la viitoarea evoluție a muzicii, a acelei muzici pe care o numim NOUĂ". În această perspectivă am adăuga, Toamna varșoviană s-a înscris sub semnul echilibrului, al profesionalismului, al conștiinței creșterii muzicii pe solidele contribuții acumulate de-a lungul veacului nostru.

dr. Grigore CONSTANTINESCU

★

Ediția din acest an a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană „Toamna la Varșovia" a avut o semnificație deosebită, marcînd atît comemorarea a 50 de ani de la moartea marelui compozitor polonez Karol Szymanowski, cît și aniversarea a trei decenii de existență a acestei importante manifestări muzicale. Invitat de secția poloneză a Societății Internaționale de Muzică Contemporană să compun o lucrare dedicată lui Karol Szimanowsky și să particip la concertul omagial în care liedul meu „Tradafirul Negru" pe versuri de Kazimierz Tetmajer a fost interpretat de mezzosoprana Jadwiga Stepień, solistă a Operei varșoviene și de compozitorul și pianistul Szabolcs Esztényi, am avut astfel prilejul de a asista și la alte concerte și recitaluri cuprinzînd peste 130 de creații contemporane (printre care 22 de prime audiții absolute) ale unor compozitori din 21 de țări. A fost, desigur, impresionantă această amplă desfășurare de forțe artistice ce a marcat din multiple perspective o coordonată esențială a muzicii de azi: *sinteza.*

„Ne aflăm în perioada marilor sinteze, într-un alt „fin de siècle". Tot ceea ce se crează în această epocă va fi reevaluat. Cred că șansa supraviețuirii o va avea doar muzica scrisă într-un mod natural și care reprezintă sinteza a ceea ce s-a realizat în ultimele decenii" — declara profetic ilustrul compozitor polonez contemporan Krzysztof Penderecki.

Modalitățile diverse de materializare sonoră a acestui deziderat au fost deseori asimilate cu așa-numita direcție „neo-romantică", fapt care m-a determinat să discut această problemă și cu alți exponenți de frunte ai artei componistice poloneze și să consemnez opiniile lor.

— *Zygmunt Krauze:* „Analizînd istoria muzicii, putem distinge cu ușurință perioadele în care curentele noi, inovațiile și experimentele au un caracter dominant. După astfel de perioade, urmează de obicei etape mai liniștite, cînd se renunță la o parte din cuceririle perioadelor precedente. Ne aflăm chiar acum într-o astfel de etapă și, după părerea mea, nu „tendințele" vor fi decisive în evoluția muzicii. Ceea ce este cu adevărat de valoare în artă, în muzică, este creația unor autentice personalități componistice. Travaliul lor poate contribui în mare măsură la dezvoltarea muzicii".

— *Krysztof Meyer:* „Întoarcerea la curentul neoromantic în muzică nu este decît una dintre tendințele pe care le remarcăm la ora actuală și deci nu îi atribui o importanță excesivă. În afara cîtorva lucrări fundamentale în acest domeniu, există numeroase compoziții grafomane, secundare și eclectice. Este, de altfel, foarte dificil pentru un compozitor să urmeze această cale, deoarece utilizarea idiomurilor trecutului solicită un mare meșteșug în tehnica componistică, iar muzica acestuia poate fi mereu comparată cu cea a vechilor maeștri. În prezent se vorbește mult despre muzica neo-romantică, chiar dacă ea nu reprezintă, după opinia mea, curentul principal. Astfel, pentru mine sînt mult mai interesante alte fenomene, ca de pildă muzica realizată cu ajutorul ordinatorului, muzica electro-acustică care, de asemenea, oferă compozitorului multe posibilități de a-și valorifica propria concepție creatoare. Cred că aspectele cele mai importante în artă sînt independența și originalitatea, iar nu subordonarea la o modă."

https://biblioteca-digitala.ro

— *Marek Stachowski* : „Îmi este foarte greu să exprim ceea ce reprezintă pentru mine întoarcerea la romantism în muzică, deoarece acest curent în componistica contemporană este deja un fapt stabilit. Chiar dacă unii compozitori nu acceptă această direcție — considerînd-o o modă efemeră — ea a impus o inconfundabilă amprentă asupra multor lucrări create în prezent. Sînt convins că acest curent a apărut în mod spontan și inevitabil, ca și reîntoarcerea naturală în artă : după o perioadă dominată de muzica speculativă, construită după metode foarte riguroase ce respingeau „ad limine" orice emoție, era normal să urmeze o reacție. Trebuie însă să ne întrebăm dacă această tendință este cu adevărat o modă sau, dimpotrivă, semnul unor schimbări importante în muzică. Personal, în calitate de compozitor, sînt interesat de două aspecte — cel intelectual și cel emoțional — fără a da prioritate unuia sau altuia. Criticii, totuși, remarcă în lucrările mele o anumită predominanță a elementului emoțional. Să fie oare aceasta o manifestare a nostalgiei, sau dorința mea de a reda forma cu adevărat umanistă și în același timp modernă a muzicii ?"

Fără a trage vreo concluzie, pentru a nu fi acuzat de subiectivism, îmi permit doar să reamintesc că această dificilă sarcină revine în mare măsură publicului avizat, cel care în timp va reține cu siguranță autenticele valori ale epocii noastre.

Șerban NICHIFOR

Din presa internațională

Într-un număr recent al revistei trimestriale de muzică *Finnish Music Quarterly* se publică o amplă prezentare a Academiei Sibelius, sub semnătura directoarei acestei academii muzicale, Ellen Urho Întemeiată cu peste 100 de ani în urmă, această instituție muzicală de învățămînt superior finlandeză a fost preluată de stat abia în 1980, participînd la recentele reforme ale învățămîntului finlandez. Institutul de Muzică din Helsinki a fost întemeiat în 1882 de Martin Wegelius și condus de același pînă în 1906, după principii care s-au păstrat pînă azi : urmărirea educației *generale* a muzicianului, începerea studiilor muzicale la vîrste mici și atingerea unui standard cît mai ridicat prin active contacte internaționale. Elevul său Erkki Melartin, compozitor, dirijor, profesor, autor de aforisme și pictor, i-a urmat la conducere pînă în 1934. În acest interval institutul și-a schimbat numele în Conservator, învățămîntul s-a diversificat, acoperind toate instrumentele componente ale unei orchestre, s-a format o orchestră a studenților și un curs de euritmie, ca și o secție didactică și una militară. Pînă în 1959 Conservatorul din Helsinki devenind Academia Sibelius, a fost condus de pianistul Ernst Linko, apoi de compozitorul, organistul și savantul Taneli Kuusisto, sub care instituția a căpătat statut de învățămînt superior ; din 1971 Veikko Helasvuo a fost șeful Academiei pînă la schimbarea din 1980, timp în care învățămîntul muzical finlandez s-a dezvoltat necontenit, întreținînd active relații muzicale cu străinătatea. În prezent, accentuează actuala directoare, s-a elaborat un program riguros de studiu, conținînd educație generală (de exemplu limbi străine) și cercetare științifică. Finanțarea de către stat dă noi posibilități de studiu, chiar interdisciplinar (există teme de studiu muzică-medicină, de exemplu). „Se pare că nu e foarte ușor, observă E. Urho, să găsești echilibrul între artă și știință, interacțiunea lor fiind cea mai fructuoasă. Ca să duci o activitate științifică într-o academie muzicală îți trebuie resurse și de învățămînt și economice. Tot atît de important este să schimbi și atitudinea oamenilor. Nu e vorba de a sacrifica pentru știință spiritul artistic, ci de faptul că arta are nevoie de știință, așa cum și știința are nevoie de artă, de originalitate, de creativitate și de bogăție de expresie".

În prezent, Academia Sibelius cuprinde, pe lîngă secțiile de compoziție, teorie, orchestrație, dirijat, instrumente și canto, pedadogie etc., un curs de jazz și de muzică populară. Biblioteca tinde să devină ca atare un centru național ; deocamdată posedă peste 9 000 de înregistrări, tot atîtea volume și în jur de 65.000 partituri. Din 1983, acordă și doctorate.

★

Revista egipteană *Prism* a publicat un studiu de Fathy el-Sanafawi în care se enumeră o serie de instrumente egiptene vechi din care s-a evoluat spre instrumentarul muzical european din ultimele secole. Este vorba de instrumente cu coarde, instrumente de suflat, cu claviatură și percuție. Se menționează de exemplu, arhaicul instrument *genk*, de diverse mărimi, care a dus, în varianta sa cea mai mare și cu minime transformări la actuala harpă ; apoi, ipostazele primitive ale viorii și *organon hydraulikon* construit de Ctesibios din Alexandria în jur de anul 300 î.e.n., o orgă acționată prin forța apei, producînd niște sunete blînde, plăcute. Principiul pianului pare să fi fost utilizat pentru prima oară de vechii egipteni, iar în direcția instrumentelor de percuție, atît de importante in Egiptul antic, se numesc, printre altele, bare-perechi din piatră, os, lemn și ivoriu, sculptate uneori în formă de mîini sau de picioare și ornamentate, ca și tobele, cu membrană din piele de animal sau de pește, pe cadru din argilă, alamă sau lut.

★

Centrul de informații Muzicale din Republica Democrată Germană anunță programul festivalurilor ce vor avea loc în anii viitori în această țară : Zilele Muzicale R.D.G. în februarie 1988 ; cea de a 12-a Bie-

https://biblioteca-digitala.ro

nală a Muzicii din Berlin în februarie 1989, următoarea ediție a Zilelor Muzicale în februarie 1990, iar apoi Bienala în februarie 1991. Între 19 și 25 februarie 1988 vor fi prezente cele mai proeminente figuri ale muzicii est-germane din componistică și interpretare, în concerte simfonice, camerale, vocale, electronice. Găzduite la Berlin, Zilele Muzicii vor reuni și ansambluri muzicale din Dresda, Rostock, Leipzig, Halle etc. Din program se evidențiază, printre altele, prezența Grupului de Muzică Nouă „Hans Eisler", cu un foarte bogat repertoriu cameral; opera de cameră *Spiel* (Joc) de Paul-Heinz Dittrich, după Beckett; opera grotescă „Ay, Don Perlimplin" de Ralf Hoyer după Federico Garcia Lorca, pentru actori, instrumente și bandă. Se va mai interpreta o operă rock, muzică ușoară și de jazz.

★

Între 30 iulie și 5 august a.c., Berlinul de Est a găzduit Congresul Consiliului Internațional al Muzicii Tradiționale.

★

La Krakovia s-a deschis o școală specială de constructori de instrumente muzicale, pentru copii fără vedere. În Europa nu mai există decît o singură școală de acest gen, la Praga.

★

Directorul Societății Henryk Wieniawski a descoperit în bibliotecile și arhivele londoneze o serie întreagă de documente cu privire la marele muzician polonez — printre care două cadențe de virtuozitate la concertele 17 și 22 de Viotti.

★

În noiembrie 1987 se organizează la Amsterdam o amplă manifestare intitulată *Darmstadt la Amsterdam* — concerte dezbatere, prezentări ale activității Institutului Muzical Internațional de la Darmstadt începînd cu 1946 (prin filme, lecții, dialoguri) — la care participă ,pe lîngă centrul muzical oaspete, fundația Gaudeamus, orașul Amsterdam, Conservatorul din Utrecht și mai multe rețele radiofonice. Această manifestare se înscrie între încercările Institutului de Muzică Nouă de la Darmstadt de a difuza cît mai larg și cu cît mai multă eficiență creația muzicală a zilelor noastre.

I. I.

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

GEORGE GEORGESCU

Radu P. VOINEA,
membre de l'Académie
Président de l'Académie de la République
Socialiste de Roumanie

Cent ans viennent de s'accomplir le 12 septembre dernier depuis qu'à Sulina, là où le ciel s'unit à la mer, a vu le jour George Georgescu — celui qui allait laisser dans l'histoire de l'interprétation musicale roumaine une des pages les plus profondes, les plus remarquables.

L'Académie de la République Socialiste de Roumanie, notre plus haute tribune des sciences et de la culture, celle-là même dont George Georgescu fut membre correspondant, se fait un devoir d'honneur de rendre aujourd'hui hommage, sous sa coupole, à la mémoire de ce titan de la musique roumaine et — pourrait-on le dire, sans exagération — universelle.

Son évocation en ce jour se charge, de surcroît, d'une signification toute particulière du fait que celui à qui nous rendons hommage a servi la musique avec un devoûment illimité, avec un don de soi où passait tout son être ; la musique, dont Beethoven disait qu'elle est „une révélation plus haute que n'importe quelle sagesse et n'importe quelle philosophie, délivrant celui qui pénètre son sens de toute la misère où se traînent les autres hommes" ; la musique, que Jean Paul considérait comme „le plus purement humain et le plus général des arts", que J. H. D. Zschokke tenait pour „un céleste bain de l'âme", que Tudor Vianu envisageait comme „la synthèse de l'infini et du fini, de l'éternel et du passager, de la réalité ultime du monde et de ses apparences" ; la musique enfin, „ce langage de l'âme" d'après George Călinescu, „cet imprécis intermédiaire entre l'esprit et la matière, apparenté aux deux et pourtant différent des deux" d'après Henri Heine, „die wahre allgemeine Menschensprache" pour citer en fin de compte Karl Julius Weber.

Pour notre illustre Georges Enesco la musique a „la mission sacrée d'éteindre les haines, d'apaiser les passions, de rapprocher les cœurs dans une chaude fraternité". Il suffit de songer à la *Neuvième* de Beethoven, magistralement interprétée par celui que nous commémorons aujourd'hui, à son final radieux, apportant aux générations du lendemain un message de liberté et de progrès... Aussi, dans la situation actuelle, quand c'est la vie elle-même qui, sur notre planète, est mise sous un poignant signe d'interrogation, la séance d'aujourd'hui de l'Académie — envisagée comme un hommage à la musique, source de paix, ainsi qu'à l'un des plus brillants représentants de l'art roumain de l'interprétation musicale — se double-t-elle d'un sens généralement humain.

George Georgescu, que la musique attira dès sa plus tendre enfance, aura sans doute été d'abord fasciné par la musique militaire de Galați, la ville où s'était établie sa famille ; puis, dans la maison de ses parents, dans une chambre à l'écart, voici qu'il découvre un violon oublié dans un coin, il se mit à y jouer toutes sortes de mélodies, mais en cachette, en se gardant bien d'être surpris par son père qui, lui, ne voulait pas d'un fils „laoutar" ! Ensuite, vint l'heure de l'école : il chantait dans le chœur et, souvent, le dirigeait-il, à la place du maître de musique. Enfin, à 19 ans, de Giurgiu où avaient emménagé les siens, s'enfuira-t-il à Bucarest et c'est là que dans seulement trois ans, ayant comme professeur de violoncelle Constantin Dimitrescu, il décrocha son diplôme du Conservatoire. C'est aussi à Bucarest que, brouillé avec ses parents, il gagnera tout seul sa vie, donnera des concerts, amassera un pécule et finalement partira en Allemagne où, s'inscrivant à la Hochschule für Musik, il poursuivra ses études à la classe du fameux violoncelliste, le professeur Hugo Becker, qui d'ailleurs va lui céder sa place dans le Quatuor Marteau. Pen-

https://biblioteca-digitala.ro

dant quatre ans il parcourra nombre de pays d'Europe avec ce Quatour. La Grande Guerre lui vaut le régime de prisonnier, à domicile, en Allemagne même. Un accident en gare de Dortmund, en 1916, l'oblige à renoncer au violoncelle. Richard Strauss et Nikisch l'encouragent alors à se diriger vers une carrière de chef d'orchestre. Les succès retentissants qu'il obtient au pupitre de la Philharmonie berlinoise le décident à embrasser pour de bon cette carrière.

Rentré en Roumanie après la guerre, George Georgescu se voue passionnément à l'organisation et au développement de la vie de concert en son pays. Comme directeur et chef d'orchestre de la Philharmonie bucarestoise et, pendant un temps, de l'Opéra de Bucarest, il apporte durant presque cinquante ans une remarquable contribution à la cristallisation et au perfectionnement de la vie symphonique roumaine et se consacre avec entendement et générosité à la formation musicale de nombreuses générations d'interprètes.

Tout au long des années, les plus grands orchestres du monde ont résonné sous sa baguette. Dans le même temps, sa grande renommée internationale attirait sur le podium de l'Athénée, à Bucarest, quelques-uns des plus illustres interprètes du monde.

Admiré et aimé par le public de l'Athénée qui ne manquait jamais de se presser à ses concerts, il le fut aussi par les masses d'ouvriers des fabriques et des usines dont plus d'une fois il a franchi le seuil pour y apporter à travers son art la délectation que toujours nous offre la musique.

Jusqu'ici, je viens de vous soumettre les faits de sa vie. Il me resterait, à présent, d'ajouter des appréciations quant à son style d'interprétation. Mais il m'est difficile à le faire parce qu'il me faudrait alors user d'adjectifs, d'épithètes et rien n'est plus malaisé que de se servir correctement des adjectifs, surtout lorsqu'il s'agit de moi qui, dans le domaine de l'art sonore, n'ai d'autre qualité — si toutefois ç'en est une — que d'aimer la musique. Je crains donc qu'un emploi inadéquat de l'épithète ne diminue la noblesse de la statue de bronze que j'ai élevée en mon cœur au chef d'orchestre admiré et aimé au temps de mes études universitaires et dans les années suivantes. Permettez-moi donc de passer pour ainsi dire la parole à des figures de marque de la critique musicale : parmi celles-ci, Peter Heyworth écrivait dans un journal londonien qu'il „a bien entendu des orchestres atteignant un très haut degré de perfection technique, mais peu qui jouent avec autant de don de soi. Dans l'interprétation donnée par l'ensemble roumain, point de trace de cette terne professionnalité qui fait que tant d'orchestres parfaits n'émanent tout de même que de l'ennui... Une palette extraordinaire de nuances ... Une chaleur et une passion des cordes particulièrement attrayantes". Dans une revue française, Emile Vuillermoz décelait dans le chef d'orchestre Georgescu „un dynamisme ne s'exerçant pas seulement sur les instrumentistes. Son fluide irradie autour de son estrade telles des ondes sonores se répandant dans l'air. La salle toute entière en est irradiée et reçoit ses émanations. Il y en a peu qui possèdent cette capacité d'influer de manière aussi immédiate et puissante sur une collectivité d'exécutants ou d'auditeurs". George Breazul, notre exigeant critique musical, écrivait en 1941 à propos de la *Neuvième* de Beethoven sous la baguette de George Georgescu : „Le chef d'orchestre s'est montré maître jusque dans les plus petits détails de l'ensemble de la partition, ému lui-même par la grandeur de l'œuvre, incitant sans jamais relâcher son emprise, stimulant, enflammant, maintenant vivace l'élan, suggestionant et déclenchant au plus large du déploiement sonore de vigoureuses tensions d'énergie qu'ailleurs il concentrait en estompages dynamiques de grande finesse, vivant enfin en parfaite communion spirituelle avec son orchestre le dramatique univers de vie et de musique de la *IX^e Symphonie*". En dernière instance écoutons George Călinescu : „Le chef d'orchestre ne maniait pas seulement sa baguette, il composait son visage selon la valeur émotive de la phrase, tantôt sévère, tantôt résigné devant le sort et, s'opposait de son épaule aux déchaînements orageux les empêchant de prendre des proportions désordonnées. Cette façon de fendre la vague symphonique avait peut-être un rien de théâtral, mais si pleinement suggestif, si utile et pour les membres de l'orchestre et pour les autiteurs ! Avec le temps, George Georgescu modéra son geste, et même dans les dernières années, le réduisit à de simples suggestions à peine insinuées. Ce n'était pas parce que sa vigilance de metteur en scène eût faibli (elle n'avait jamais été plus raffinée), mais parce que les exécutants — dont quelques-uns avaient pris de l'âge, les yeux fixés sur sa baguette — connaissaient toutes ses nuances, les attrapant au moindre petit signe avec un zèle et une confiance aveugle".

On peut alors se demander en quoi consistait le secret de pareils sommets atteints dans l'art de l'interprétation ? La réponse, c'est lui-même, le chef d'orchestre Georgescu qui nous la donne : „Lorsqu'un homme est véritablement doué, la nature lui ayant été généreuse, cet homme-là a alors le devoir d'honorer le don reçu, en le soignant, en le cultivant le plus qu'il peut. Cela ne peut s'obtenir qu'à force de travail et d'étude ininterrompus. Aussi, le chef d'orchestre qui à sa cent et unième interprétation de l'*Héroïque* de Beethoven ne l'étudiera pas comme à la première fois et, travaillant sur elle pour la cent et unième fois n'y découvrira point des

https://biblioteca-digitala.ro

aspects tout neufs, celui-là aura confondu sa vocation de chef d'orchestre avec ce que le mécanisme du métronome accomplit à lui seul".

Et maintenant, avant de conclure, je vous dirai quelques mots sur l'élection de George Georgescu comme membre correspondant de cette Académie, à la Section de Langue, Belles-Lettres et Arts. En fouillant dans nos archives j'ai trouvé qu'elle a eu lieu au cours de l'Assemblée Générale qui s'est tenue le 21 mars 1963. La proposition de l'élire, probablement due à l'académicien Mihail Jora, mentionnait parmi ses mérites le fait qu'il avait créé en concert avant 1944, pour la première fois en Roumanie, quelques-uns des chefs-d'œuvre du patrimoine universel de la musique (de Beethoven, Brahms, Richard Strauss, Chostakovitch, Prokofiev, puis aussi la *II^e Symphonie* de Khatchatourian la *III^e* de Rachmaninov, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *La Création du Monde* de Darius Milhaud, la *Sérénade* de Britten, *Don Quichotte* de Richard Strauss etc.). Mais on mentionnait aussi tout particulièrement la grande attention qu'il avait accordée à promouvoir la musique roumaine interprétant l'*Oratorio „Tudor Vladimirescu"* de Gheorghe Dumitrescu, *Nunta în Carpați* („Noce dans les Carpates") de Paul Constantinescu, la *Sinfonietta* de Ion Dumitrescu, *Préambule, Intermezzo et Marche* de Zeno Vancea, les *Variations symphoniques* de Mircea Basarab etc.

Quelques jours après l'élection, dans la revue culturelle „Contemporanul" du 5 avril 1963, paraissait sous la signature de Victor Eftimiu un article enthousiaste intitulé *Laurii Akademos*, faisant l'éloge des nouveaux membres élus (George Georgescu et Paul Constantinescu) qui étaient venus se joindre au plus ancien membre de l'Académie, le professeur Mihail Jora, et aux plus anciens membres correspondants Sabin Drăgoi et Matei Socor.

★

Cette commémoration du centenaire de la naissance de George Georgescu sous la coupole de l'Académie signifie en plus — et c'est là son troisième sens important — que l'œuvre créative survit, qu'elle est plus forte que la mort. Dans les beaux vers de son poème *Dacica*, Tudor Arghezi nous raconte l'histoire d'un potier qui, ayant travaillé un vase en terre cuite, mis au jour plus de 3000 ans après, continue de vivre précisément par cette œuvre de ses mains, par ce „rien de fleur" tracé de son ongle sur la panse du pot. „L'instant vit, les âges meurent" disent ces vers. L'œuvre, cette admirable synthèse entre le talent et le travail, survit, elle poursuit son existence en dépit de l'écoulement des siècles. Et que reste, inaltéré, dans le pot de terre cuite ? Le poète nous le dit :

Olaru drept pe palma lui te-a pus
Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.
Fragedul sunet, dulce, lin
E-ntreg și nou ca la-nceput, și plin.

Sur sa paume la potier t'ayant posé / De son doigt te touchant, tu répondis / Ce son tout frais, tout tendre et doux / Se garde entier et neuf comme au début, et plein /.

C'est ainsi, pareillement entier, pareillement neuf et plein, que nous est resté et restera dans nos cœurs le charme des concerts dirigés si magistralement par George Georgescu, cette radieuse figure de l'interprétation musicale roumaine autant qu'universelle.

https://biblioteca-digitala.ro

UN EMINENT MESSAGER DE L'ÉCOLE ROUMAINE D'INTERPRÉTATION MUSICALE

Pr Nicolae CĂLINOIU

Président de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la République Socialiste de Roumanie

Le 12 septembre 1987 marquait l'anniversaire du centenaire de la naissance d'une proéminente figure de la culture roumaine : George Georgescu l'un des plus grands parmi les chefs d'orchestre du pays et, au niveau international, l'un des plus importants de son époque.

Son nom était devenu légendaire par cette parfaite identification avec l'art qu'il professait en maître : la direction d'orchestre. Les plus âgés parmi nous l'auront vu, entendu, admiré et applaudi...

La stature fière, la tenue pleine d'aisance, le geste précis et suggestif, le verbe pondéré et toujours un tout petit peu taquin, tel qu'il était, George Georgescu avait tout pour impressionner : on n'aurait pu passer à côté de lui avec indifférence... Il vous attirait, vous charmait, vous amenait à ses idées. La force captivante de sa personnalité venait de ses connaissances profondes, de sa sensibilité, de son intuition, son expérience, sa puissance de suggestivité, enfin de son aptitude à rassembler les énergies de l'ensemble orchestral pour l'amener à interpréter une musique telle qu'il la comprenait, telle que lui la vivait, telle en dernière instance qu'il entendait la communiquer à l'auditoire, à ces auditeurs si nombreux qui l'admiraient sans réserves aucune.

Pourtant, son nom ne présente pas de l'importance seulement pour la direction d'orchestre : il fut aussi un promoteur et un animateur de la vie musicale, hautement doué, sachant polariser les enthousiasmes et les savoir-faire, sachant mettre en valeur idées et facultés ; il fut aussi un enseignant de par l'exemple même de ce qu'il faisait et réussissait ; il fut enfin — et nous l'avons dit tout-à-l'heure — un promoteur de la grande musique mais également d'un „neuf" qui attendait alors, en son temps, d'être expérimenté et dont l'avenir a confirmé ensuite l'intérêt.

Né à Sulina, la ville si pittoresque où le Danube se perd dans les flots de la Mer Noire, venu de son propre chef à Bucarest pour des études de musique au Conservatoire, il s'est par la suite perfectionné à la Hochschule für Musik de Berlin, s'est affirmé comme violoncelliste de concert dans le Quatuor à cordes „Marteau", a débuté brillament au pupitre de l'orchestre philharmonique berlinois, un ensemble par ailleurs fameux, laissant dès lors entrevoir la belle carrière qu'il allait faire comme chef d'orchestre. Elève d'Arthur Nikisch (1855—1922), cette étoile de première main de la baguette au carrefour des XIX^e^ et XX^e^ siècles, successeur de Bülow, George Georgescu a reçu de ce réputé maître autrichien les „mystères" de l'art de la direction d'orchestre car, en ce jeune mais si doué Roumain, Nikisch trouva un champ fécond où cueillir la moisson des hautes traditions interprétatives des classiques et notamment des romantiques. De Richard Strauss, dont Georgescu avait gagné l'estime et l'amitié, il apprit l'élégance de l'attitude au pupitre. Enfin, le 4 janvier 1920, de retour en son pays, il monte pour la première fois sur le podium de la Philharmonie bucarestoise où il reste actif, jusqu'au jour de sa mort, le 1^e^ septembre 1964. Pendant plus de quarante ans, il a réussi, grâce à son inlassable énergie, et en dépit de périodes critiques qui, pourtant, ne l'ont jamais abattu, d'imprimer une ligne moderne à l'activité du plus important orchestre philharmonique de Roumanie. Une orientation moderniste du répertoire (il faisait jouer beaucoup de musique de compositeurs contemporains, roumains ou étrangers), une permanence sur les affiches de concert, un choix exigeant des instrumentistes, l'invitation fréquente des meilleurs solistes et chefs d'orchestre de l'étranger ou du pays, l'infatigable encouragement des jeunes, et pour finir l'entrée de son orchestre dans le circuit de la vie concertante européenne — voici quelques-uns des grands mérites du chef d'orchestre toujours dynamique. Il suffit de lire les programmes de son époque pour se rendre compte de la constance de sa pensée, de sa vision d'interprétation, de son ambition — de pouvoir et réussir — à maintenir la Philharmonie bucarestoise au niveau des grands orchestres du monde.

Actif dans le même temps à l'Opéra Roumain de Bucarest, y dépensant là aussi de son inépuisable énergie et lui apportant un souffle de renouveau, en offrant à chaque nouvelle saison un toujours plus grand nombre d'opéras en première, accordant à la création musicale nationale l'attention qu'elle méritait c'était tout cela à la fois... Pris par tant

https://biblioteca-digitala.ro

d'activités et obligations — à la Philharmonie, à l'Opéra etc. — George Georgescu ne fut que pendant peu de temps professeur de la direction d'orchestre au Conservatoire ; et ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il fut président du Conseil de la Musique au Comité d'Etat de la Culture et des Arts.

Les échos de ses accomplissements sont multiples. Nombre d'entre eux sont dispersés dans les centaines de chroniques parues dans les journaux et revues du temps ; mais de plus nombreux encore vibrent dans la mémoire de ceux qui l'ont vu et ont joui de la communion spirituelle qu'il offrait à ses auditeurs, de son généreux acte d'interprétation musicale. Il y en a aussi, de ces échos, sinon peu, du moins pas aussi nombreux qu'il les mèritait, dans les gravures sur disque de réference pour Enesco, Paul Constantinescu, Beethoven, Brahms, Tchaïkovski, Richard Strauss et quelques autres encore.

C'est ainsi que l'on peut affirmer que George Georgescu a „œuvré" un public de la Philharmonie, de l'Opéra, de la musique pour tout dire ; il l'a œuvré à la longue et pour longtemps, si bien qu'aujourd'hui encore, au jour de son centenaire, il nous apparaît comme un vrai promoteur de la culture musicale roumaine.

C'est ainsi qu'il a veillé infatigablement à la création, à la „mise en place" d'une tradition, d'une école nationale de l'interprétation.

C'est ainsi, enfin, que faisant partie de la constellation des talents exceptionnels de son époque, il fut toujours présent — une présence brillante — comme hôte fréquent des grands ensembles symphoniques de France, Autriche, Russie Soviétique, Etats-Unis, Grèce, Hongrie, Angleterre, Italie, Espagne, Pologne, Tchécoslovaquie, Belgique, Norvège, et tant d'autres...

C'est ainsi, à notre tour, qu'ayant organisé ce symposium à sa mémoire et afin de lui apporter ici l'hommage qu'il mérite, nous remplissons un devoir patriotique et de bons citoyens en répondant aux appels du secrétaire général du Parti, le président Nicolae Ceaușescu, qui, dans son magistral exposé au Plénum du C.C. du P.C.R. en juin 1982, a affirmé qu' *„on ne saurait parler d'éducation patriotique socialiste si l'on ne connait pas et l'on ne cultive pas le passé, le labeur et la lutte des devanciers"*.

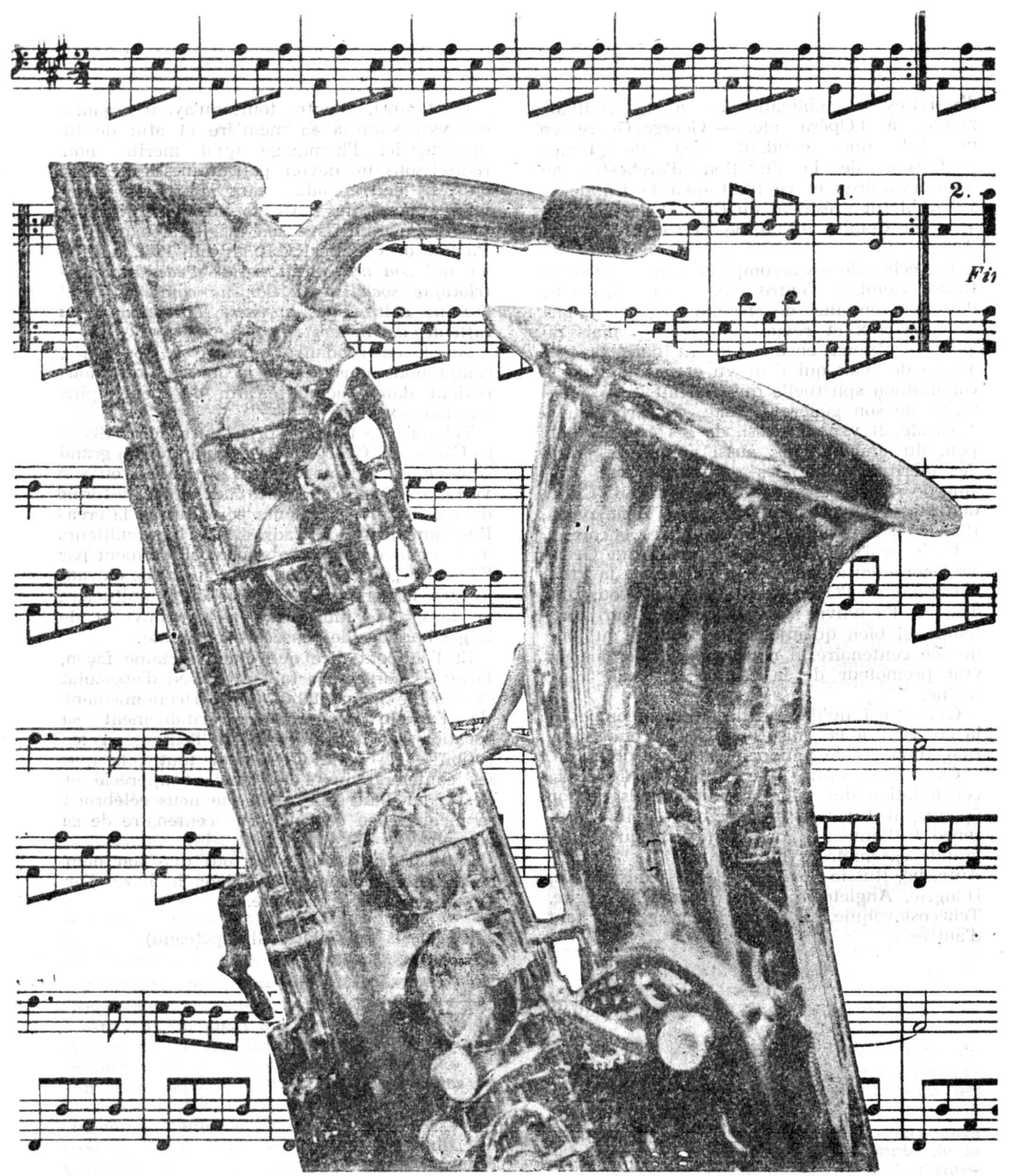
Aussi, en rendant hommage à nos aînés, comprenons-nous mieux la mission qui nous revient dans l'actualité afin de mener plus loin leur exemple.

Tel qu'avec tant d'esprit l'aura décrit George Călinescu, George Georgescu a été „un grand orateur de la musique"! La tribune où son verbe musical s'exerçait était la plate-forme d'où il lançait les valeurs perennes de la création humaniste, en s'adressant à ses auditeurs de la manière suggérée si chaleureusement par Enesco : „de cœur à cœur" ; en les élevant jusqu'à la zone pure, lyrique ou tumultueuse, de la grande musique ; en leur ouvrant de larges horizons de pensée et sensibilité.

Et l'on peut dire que d'une certaine façon, George Georgescu a fait un travail d'apostolat et dans le même temps de perfectionnement de l'artiste comprenant véritablement sa vocation par la fraternisation, l'entente, l'élévation et la paix. C'est pour tout cela que ses contemporains l'ont aimé et apprécié et c'est pour tout cela aussi que nous célébrons sa mémoire en ce jour du centenaire de sa naissance.

C'est pour tout cela surtout que son nom reste pour toujours gravé dans le livre d'or de la musique roumaine.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

https://biblioteca-digitala.ro

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.32. Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară

— Instrumente de fanfară

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabasi

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

https://biblioteca-digitala.ro

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

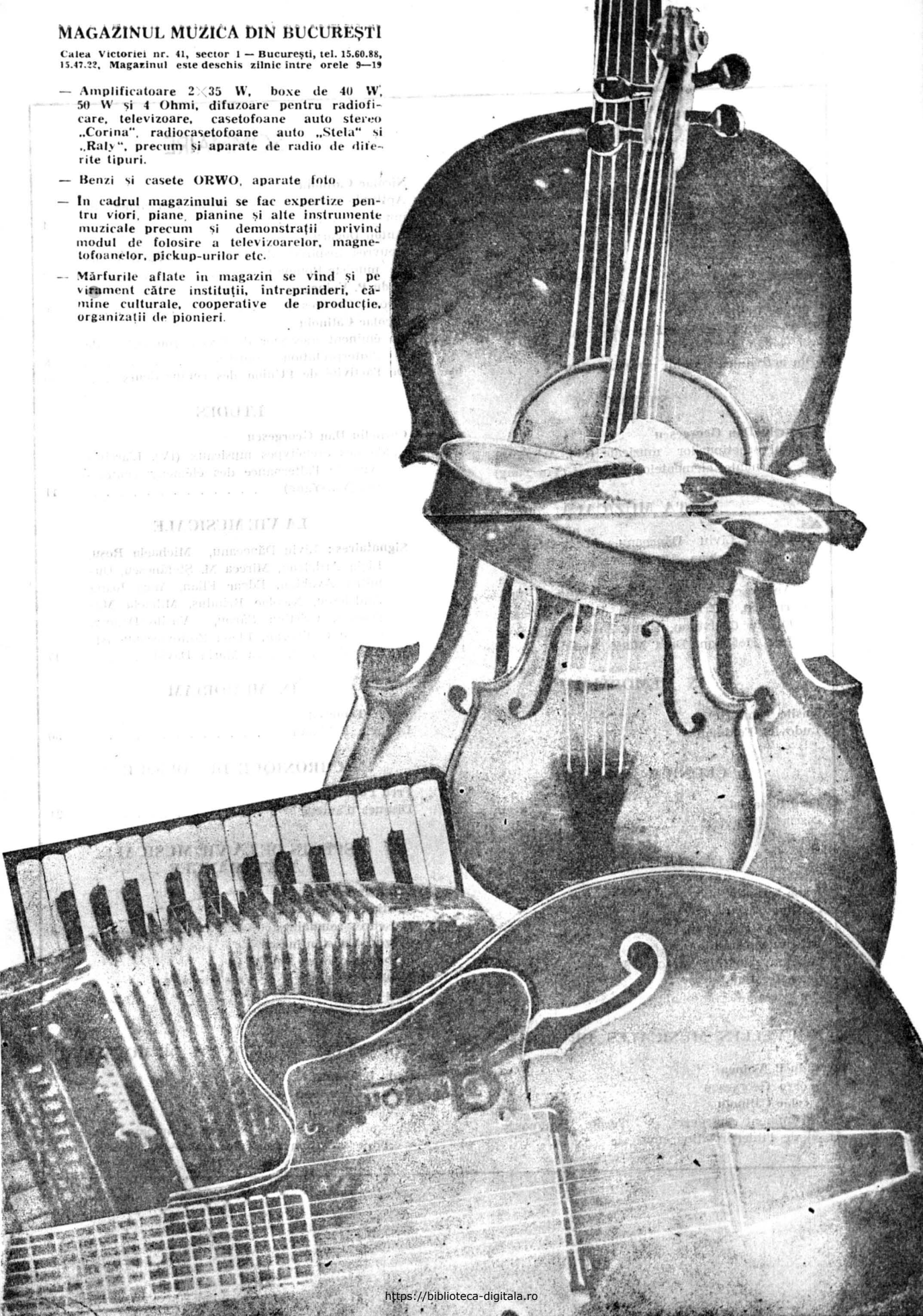
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

Nicolae Călinoiu
Creativitate și valoare în învățământul muzical 1
Anton Dogaru
Creații inspirate din lupta Partidului Comunist Român 3
Radu P. Voinea
George Georgescu 6
Nicolae Călinoiu
Reprezentant de seamă al artei interpretative românești 8
Din activitatea Uniunii compozitorilor 10

STUDII

Corneliu Dan Georgescu
Studiul arhetipurilor muzicale (IV). Arhetipul alternanței elementelor contrarii (Yin-Yang) 11

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Liviu Dănceanu, Michaela Roșu, Ligia Ardelean, Mircea M. Ștefănescu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Anca Ioana Andriescu, Nicolae Brînduș, Mihaela Marinescu, Cristina Sârbu, Vasile Donose, Ovidiu Giulvezan, Elena Zottoviceanu, Alfred Hoffman, Dora Maria David 17

IN MEMORIAM

Vasile Tomescu
Ludovic Feldman 30

CRONICA DISCULUI

Fred Popovici
Discuri de autor 31

DE PESTE HOTARE

Ioana Ieronim
Cristina Sârbu
Prezențe românești 34
Grigore Constantinescu
Toamna muzicală varșoviană 35
Ioana Ieronim
Din presa internațională 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Radu P. Voinea
George Georgescu 41
Nicolae Călinoiu
Un éminent messager de l'ecole Roumanie de l'interpretation musicale 44

SOMMAIRE

Nicolae Călinoiu
Aptitude créative et valeur de l'enseignement musical 1
Anton Dogaru
Oeuvres inspirées du combat du Parti Communiste Roumain 3
Radu P. Voinea
George Georgescu 6
Nicolae Călinoiu
Un éminent messager de l'ecole roumaine de l'interprétation musicale 8
De l'activité de l'Union des compositeurs . . 10

ÉTUDES

Corneliu Dan Georgescu
Etude des archétypes musicaux (IV). L'archétype de l'alternance des éléments contraires (Yin-Yang) 11

LA VIE MUSICALE

Signataires: Liviu Dănceanu, Michaela Roșu, Ligia Ardelean, Mircea M. Ștefănescu, Dumitru Avakian, Edgar Elian, Anca Ioana Andriescu, Nicolae Brînduș, Mihaela Marinescu, Cristina Sârbu, Vasile Donose, Ovidiu Giulvezan, Elena Zottoviceanu, Alfred Hoffman, Dora Maria David 17

IN MEMORIAM

Vasile Tomescu
Ludovic Feldman 30

CHRONIQUE DU DISQUE

Fred Popovici
Disques d'auteur 31

ASPECTS DE LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

Ioana Ieronim
Cristina Sârbu
Présences roumaines 34
Grigore Constantinescu
Șerban Nichifor
L'Automme musical de Varsovie 35
Ioana Ieronim
Dans la presse internationale 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Radu P. Voinea
George Georgescu 41
Nicolae Călinoiu
Un éminent messager de l'ecole roumaine de l'interprétation musicale 44

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA Nr. 11 48 p. București — Noiembrie 1987

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, FLORICA CIOCÎRLIE, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Vasile Rus Batin — *Legendă*

I. P. Informația — c. 1639

Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro